

**A voz do imaginário balcânico: metáfora identitária de
um colectivo musical em Lisboa**

Maria José Nogueira do Espírito Santo

**Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, variante
de Etnomusicologia**

Outubro, 2014

**A voz do imaginário balcânico: metáfora identitária de
um colectivo musical em Lisboa**

Maria José Nogueira do Espírito Santo

**Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, variante
de Etnomusicologia**

Outubro, 2014

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais, variante de Etnomusicologia, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor João Soeiro de Carvalho.

Esta dissertação foi escrita com base no Acordo Ortográfico assinado em Lisboa a 16 de Dezembro de 1990.

AGRADECIMENTOS

Desejo agradecer a todas as pessoas que me apoiaram e ajudaram ao longo do período de elaboração desta dissertação. Em primeiro lugar agradeço a todos os intervenientes que disponibilizaram o seu tempo para as entrevistas realizadas, e sobretudo pela paciência que tiveram em ajudar-me sempre que lhes solicitei. Um especial obrigada ao Kiko e ao Pedro, por tantas horas de conversas e pelas valiosas partilhas que me forneceram. Gostaria de agradecer ao Professor Doutor João Soeiro de Carvalho, meu orientador, por toda a disponibilidade, ajuda, preciosas sugestões e críticas ao longo do processo de trabalho. Agradeço à minha colega Gianira Ferrara por todo o seu apoio, acompanhamento e amizade ao longo do percurso desta dissertação e a Catarina Damásio, pela sua valiosa ajuda na correção final. Por último, agradeço aos meus pais, que me ofereceram todas as condições para a elaboração deste trabalho, com incondicional apoio e carinho.

A VOZ DO IMAGINÁRIO BALCÂNICO: METÁFORA IDENTITÁRIA DE UM COLECTIVO MUSICAL EM LISBOA

MARIA JOSÉ NOGUEIRA DO ESPÍRITO SANTO

RESUMO

PALAVRAS CHAVE: música balcânica, identidade, comunidade musicalmente imaginada

Esta dissertação aborda as relações entre música e identidade, num colectivo de bandas que performam música balcânica em Lisboa. Alicerçando-me num quadro teórico e metodológico com base nos estudos sobre identidade na Etnomusicologia, procedi à análise do surgimento dos grupos fundadores deste colectivo - *Kumpania Algazarra* e *Farra Fanfarra* - apresentando uma descrição etnográfica dos mesmos. Procuro perceber o porquê da escolha da música balcânica, quais os elementos sonoros utilizados na sua representação, quais os processos de significação musical envolvidos e de que forma este fenómeno balcânico se reflecte nos modos de vida dos *performers* estudados.

Após observação participante e análise do terreno, verifico a existência de uma construção identitária baseada no imaginário balcânico que os músicos pretendem reproduzir. Traço hipóteses que levam a considerar este colectivo musical enquanto uma comunidade musicalmente imaginada, baseada na partilha de símbolos próprios, verificando-se que a actuação da música na evocação imaginária de identidades pode levar à transformação das identidades individuais e colectivas. Concluo, assim, propondo a análise da música estudada enquanto metáfora de uma identidade social específica, sustentada por um colectivo musicalmente imaginado.

THE VOICE OF BALKAN IMAGINARY: IDENTITY METAPHOR OF A MUSICAL COLECTIVE IN LISBON

MARIA JOSÉ NOGUEIRA DO ESPÍRITO SANTO

ABSTRACT

KEYWORDS: balkan music, identity, musically imagined community

This dissertation addresses the relationship between music and identity, in a collective of bands that perform Balkan music in Lisbon. Supported by a theoretical and methodological framework based on Ethnomusicology studies on music and identity, I proceeded to analyse the emergence of the founding groups of this collective – *Kumpania Algazarra* and *Farra Fanfarra* – presenting an ethnographic description of them. I attempt to understand why is the Balkan music chosen, what are the sound elements used in its representation, what are the processes of musical signification and how the Balkan phenomenon is reflected in the lifestyle of the studied performers.

After participant observation and fieldwork analyses, I confirm the existence of an identity construction based on Balkan's imaginary that the musicians aim to reproduce. I trace hypotheses that lead me to consider this collective as a musically imagined community, based on the sharing of symbols of their own, verifying that music's evocation of imagined identities can lead to the transformation of the individual and collective identities. I conclude by proposing the analysis of the studied music as a metaphor of a specific social identity, sustained by a musically imagined collective.

ÍNDICE

Introdução.....	1
Capítulo I – Enquadramento teórico.....	7
I.1. Um objecto ambíguo.....	7
I.2. O papel da música no período de transição.....	9
I.3. Música e identidade.....	10
I.4. Os Rom: entre identidades.....	13
I.5. A experiência musical: um processo de análise tri-dimensional.....	18
I.6. Categorização musical: <i>World Music e World Beat</i>	20
Capítulo II – B de Boom, B de Balcânico.....	26
II.1. Introdução: viagem ao Sudeste Europeu.....	26
II.2. Bulgária, Roménia e Sérvia: o papel da música na senda da mudança política.....	27
II.3. As <i>svatbarski orquestri</i> e o seu papel na emergência da “música dos Balcãs” na Europa ocidental no período final do comunismo.....	30
II.4. A “nova música” dos Balcãs e o seu impacto na Europa ocidental.....	33
II.5. Emir Kusturica e <i>Fanfare Ciocarlia</i> : a expansão de uma nova tendência.....	35
II.6. “ <i>Os Ciocarlia? São OS MESTRES!</i> ”.....	39
II.7. Dos Balcãs a Portugal: Primeiras bandas portuguesas a tocar música dos Balcãs.....	41
Cap. III – Entre <i>Kumpanias</i> e <i>Fanfarras</i>	43
III.1. Introdução: Processo de análise e constituição da amostra.....	43
III.2. Kiko: A experiência musical individual e a sua repercussão num colectivo.....	46
2.1) Primeiro contacto com os sons dos Balcãs.....	48

2.2) Dez anos, três projectos: <i>Kumpania Algazarra, Farra Fanfarra, Trio Alcatifa</i>	50
III.3. Etnografia das bandas.....	52
3.1) “ <i>Numa rua de Sintra e num dia normal</i> ”: O surgimento de <i>Kumpania Algazarra</i>	52
3.2) Lisboa, Portugal e o mundo: Algazarra em tournée.....	53
3.3) O Guca: “ <i>É alucinante fazer música com eles</i> ”.....	57
3.4) Os ensaios e o repertório: “ <i>Dez anos depois, na mesma vila, com a mesma pica!</i> ”.....	62
3.5) Discografia: Com <i>Kumpania Algazarra</i> a Festa Continua.....	65
3.6) Weather Report.....	69
3.7) 2004 – 2014: Dez anos em festa.....	70
3.8) Farra Fanfarra: A banda que criou um modelo.....	71
3.9) A “Escola Farra Fanfarra”.....	75
Capítulo IV: “ <i>Acreditamos que a nossa música expõe o nosso interior</i> ”: A música e a articulação da identidade individual e social dos seus performers.....	80
IV.1. Identidade musical balcânica: emergência de uma nova “comunidade musical”?.....	80
1.1) <i>A música é o nosso manifesto</i>	83
1.2) “ <i>Nós vivemos numa espécie de comunidade</i> ”: a emergência de uma comunidade musical específica.....	83
1.3) <i>Brass de Ferro</i> : Promover a cultura fanfarra.....	87
IV.2. Construções sobre a música dos Balcãs: processos de significação musical.....	90
Conclusão: representações sonoras dos Balcãs enquanto metáfora de uma identidade social	100

Bibliografia.....	104
Webografia.....	114
Lista de Figuras.....	115
Lista de Tabelas.....	116
Entrevistas.....	117
Discografia citada.....	118
Anexos: Fotografias.....	i

Introdução

Prefácio

Verão de 2012.

“Música cigana, irei encontrá-la?” Era uma questão retórica, não encontrava resposta. Os ritmos, os sons da “música cigana” (enquanto elemento do meu imaginário) sempre me causaram muita curiosidade. Como tal, decidi que esta música seria o pilar da minha dissertação de mestrado. Realizei as minhas pesquisas, encontrei vários discursos acerca do “ciganismo musical”, nas palavras de autores como Baumann, Buchannan, Peter Manuel, Pettan, Rice, Silverman, Stewart, entre outros. Quanto mais lia sobre a música dos Rom do leste europeu, passando por questões de etnicidade, identidade, exclusão e veneração, mais me interessava por este tema. Por outro lado, quando mais profundamente entrava nele, mais me apercebia de que não encontraria aquilo que procurava analisando o caso português, que a música performada pelos ciganos em Portugal não era a mesma música que tocavam os ciganos dos Balcãs, e que não iria encontrar o que pretendia para a realização da minha tese.

Nas minhas pesquisas sobre música cigana em Portugal cruzei-me com Blanes, que trabalhou particularmente sobre as relações entre música, religião e processos identitários, junto do movimento cigano evangélico da Península Ibérica. Conferi que este movimento, que tem vindo a criar voz nas comunidades ciganas portuguesas, difere substancialmente da música cigana que do leste europeu, inserindo-se em “géneros como o pop latino ou o pop e o rock anglo-americanos” (Blanes, 2010). A única referência explícita à actividade musical dos ciganos portugueses é, segundo o mesmo autor, realizada por Adolfo Coelho, que afirma que “não tendo uma música instrumental propriamente dita, como os ciganos da Hungria, os portugueses limitam-se a reproduzir, sem originalidade, cantos e bailados dos ciganos espanhóis” (Coelho, 1995:173).

Neste contexto, uma série de percursos por mim percorridos no decorrer deste verão, ainda que de forma inconsciente, levaram-me a mudar o meu foco de trabalho.

Ao vaguear por uma série de festivais de bandas e performances de rua que decorriam pela cidade de Lisboa, apercebi-me subitamente de que talvez tivesse encontrado aquilo que procurava: os sons da música dos Rom da região dos Balcãs, os ritmos e harmonias ciganos que faziam parte do meu ideário. E estavam ali. Mas não eram os ciganos que tocavam. Eram bandas, de jovens aparentemente portugueses, tal como eu. E o fenómeno repetia-se: eram vários os grupos que tocavam este "tipo" de música, em vários locais, em diversos contextos. Estaria na moda? Como não me havia apercebido antes deste fenómeno? Porquê e como é que esta música que eu procurava nos ciganos portugueses estava ali, bem à minha frente, mas performada por aquelas pessoas e naqueles contextos? O que estaria a mover tantas jovens bandas neste caminho? Foi assim que, depois de tanto procurar, uma ideia diferente surgiu...

Objectivos e Motivações

A grande difusão dos sons dos Balcãs, especialmente nas últimas duas décadas, resultou num fenómeno musical trans-balcânico que teve um forte impacto na Europa Ocidental. Por todo o continente começaram a ser aclamados importantes nomes associados à música dos Balcãs, tais como Emir Kusturica, Fanfare Ciocarlia, Goran Bregovic e Ivo Papazov, que nas suas *tours* exibiam a utilização de elementos musicais que nos reportam para esta região do sudeste europeu. Portugal não foi excepção, verificando-se de há dez anos a esta parte o surgimento (em Lisboa) de bandas, constituídas maioritariamente por jovens, que tentam reproduzir um modelo característico dos Balcãs. Os *Kumpania Algazarra* foram a primeira banda deste género conhecida em Lisboa, sendo comemorados este ano os dez anos do seu aparecimento (2004). Dado o mote, na última década nasceram e cresceram uma série de grupos formados por jovens músicos portugueses que se identificam com a música dos Balcãs, como por exemplo *Farra Fanfarra*, *Gapura*, *Pás de Problème*, *Marco i Blacky*, *Original Bandalheira*, *Bizu Coollective*, *Pena Kalimotxo* e *Fanfarra Sacabuxa*. Este *boom* de música dos Balcãs continua em expansão, existindo cada vez mais bandas deste estilo e sendo as presentes bastante conhecidas e aclamadas pelos seus públicos, tendo algumas delas já discos gravados.

A disseminação destes grupos em Portugal despertou a minha curiosidade. A primeira questão que se coloca é por que razão é que nos últimos anos alguns grupos de jovens começaram a tocar música dos Balcãs em Portugal? Porquê esta música e não qualquer outra? Numa época em que a oferta de *world music* é tão difusa, porquê a música desta região? Prender-se-á com uma representação concebida do imaginário balcânico criado, por exemplo, pelos filmes de Kusturica e pela música que é representada nestes filmes? E como é que esta “representação balcânica” se reflecte na música que tocam as bandas portuguesas? Que características sonoras, ou que especificidades, nos levam a ouvir estas bandas e a relacioná-las com a música balcânica? Será pelo tipo de instrumentação utilizado? Por escolhas harmónicas, rítmicas? São *covers* de agrupamentos musicais dos Balcãs ou trata-se de originais criados com características sonoras semelhantes?

Além da análise musical, será também interessante perceber se o fenómeno balcânico se reflecte de alguma forma nos modos de vida dos *performers*. Será que tocam este tipo de música enquanto forma de manifestação de um posicionamento social? Poder-se-á afirmar que este universo de bandas constitui uma comunidade musical específica? Será, em ultima instância, esta musica utilizada como veículo para o fomento de uma identidade social específica? Ou poderá também ser o palco de negociação de formas de relacionamento social?

Em finais do século XX o Ocidente fervilhava por novos estímulos e novas noções de “autenticidade”, o que induziu nas populações o gosto pela diferença, pelo semi-desconhecido, procurando espaços culturais mais inspiradores, conectados a uma natureza simbólica e enigmática das tradições regionais. O som do género musical aqui referido - a música balcânica - a imagem dos seus *performers* e as suas letras irónicas, transportam-no para o encontro de uma cultura moderna e global, florescendo nos trilhos do mercado musical da europa ocidental, como se verifica, até aos dias de hoje.

Métodos e Técnicas

Dentro das suas limitações, a presente dissertação trata-se de um estudo etnográfico, focalizado numa comunidade específica, delimitada, para efeito de análise – a área da grande Lisboa. Sendo o objecto desta dissertação uma amostra de um colectivo que se destaca pela sua singularidade, é inevitável que se produzam algumas descrições como se o colectivo em causa pudesse ser tomado como uma unidade e todos os seus membros.

O método utilizado foi a observação participante e a principal técnica consistiu em visitar regularmente o terreno, permanecendo por períodos de tempo variáveis na companhia dos escolhidos enquanto amostra, bem como dos interlocutores de ocasião.

Enquanto suporte ao trabalho realizado serão gravadas, dentro do possível, todas as entrevistas, ensaios, concertos, *performances* de rua, etc, em formato áudio e/ou vídeo.

Organização

A presente dissertação organiza-se em quatro capítulos, que passarei a apresentar sumariamente:

No capítulo I apresento o enquadramento teórico no qual que me baseei para a realização do meu estudo, subdividindo-o em seis pontos distintos: apresentação da temática; o papel da música dos Balcãs no período de transição política no final da década de oitenta; as relações entre música e identidade; os processos de negociações identitárias dos músicos *Rom*; a análise tridimensional da experiência musical; e categorização musical.

No capítulo II proponho uma viagem ao sudeste europeu, expondo a importância do papel da música na senda da mudança política na Bulgária, Roménia e Sérvia. Estreitando um pouco mais o espectro de análise, refiro o papel das *svatbarski orchestri* na emergência da música dos Balcãs na Europa Ocidental no período final do comunismo e o posterior desenvolvimento de uma “nova música” dos Balcãs, que viria a sortir impacto nos mercados musicais da Europa Ocidental. Neste capítulo analiso o impacto que Emir Kusturica e *Fanfare Ciocarlia* detiveram na expansão de uma nova tendência musical em Portugal, terminando com uma apresentação das primeiras bandas portuguesas a tocar música dos Balcãs.

No capítulo III explico o processo de análise e constituição da amostra do colectivo musical que apresento, expondo sumariamente cada uma das bandas em contexto. Prossigo com a análise da experiência musical individual de um dos principais intervenientes neste estudo – Kiko - e a sua repercussão num colectivo específico. De seguida será realizado um estudo etnográfico dos dois grupos pilares desta dissertação: *Kumpania Algazarra* e *Farra Fanfarra*.

No capítulo IV efectuo uma análise da música balcânica enquanto elemento de articulação da identidade individual e social dos seus *performers*, propondo a emergência de uma comunidade musical específica e analisando os processos de significação musical inerentes.

Capítulo I - Enquadramento teórico

I.1. Um objecto ambíguo

A península balcânica do sudoeste da Europa trouxe-nos o verbo “balcanizar”, “*to break up into smaller and often hostile units*”¹, sendo que, apesar da grande diversidade e heterogeneidade que lá se afiguram, existe um grande número de laços que unem a música desta região. A música dos Balcãs foi, nas últimas décadas, amplamente apresentada e contextualizada enquanto elemento integrativo e fundamental na compreensão das sociedades em transição na Europa Central e Oriental entre a década de 70 e o período revolucionário de 1989-90, sendo analisada como forma de expressão de ideologias que participam na formação de identidades nacionais e no reforço da afiliação étnica.

Como afirma Mark Slobin na introdução de *Retuning culture: musical changes in Central and Eastern Europe*, a música é fortemente enraizada e transitória, dissolve-se no espaço enquanto simultaneamente se fixa na memória individual e colectiva. Enreda identidades pessoais, locais, regionais, étnicas, religiosas, linguísticas e nacionais, oferecendo metáforas e informação para compreender as sociedades em momentos de transição (1996: 1). Muitos são os etnomusicólogos que trabalharam, ou trabalham, sobre as questões relacionadas com a música e o fim do período comunista no Leste Europeu. Destaco nas minhas pesquisas, por ordem cronológica, quatro trabalhos fundamentais acerca desta temática, desenvolvidos por Donna Buchanan e Timothy Rice. Distingo-os pois foram quatro pilares fundamentais na abordagem ao tema, fornecendo-me um vasto enquadramento teórico, político, social e individual do que foi o papel da música nestas sociedades em transição.

Em *Performing Democracy: Bulgarian Music and Musicians in Transition* (2006), Buchanan evidencia de que forma a profissionalização da música popular levada a cabo pelo estado socialista para fins nacionalistas veio a legitimar ideais de modernidade ocidental, demonstrando o importante papel dos músicos no processo de transição democrática na Bulgária. A autora apresenta três largas secções: “*Socialist Culture in Transition*”, onde investiga a forma como as práticas musicais amadoras pré-1944 foram transformadas no cânone neo-tradicional socialista pelos *ensembles*

¹ The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 8, p.876

folclóricos profissionais urbanos; “*Nationalist Narratives: Marketing Bulgarian Identities through Folk Ensemble Tableaus*”, onde explica de que forma os *ensembles* estatais mais proeminentes representam o perfil da nação búlgara através do seu repertório, e, por fim, “*Ethnography and Antistructure*”, onde narra a recente comercialização transnacional da cultura musical da Bulgária, que é um grande marco da emergência dos ideais democráticos, do pluralismo político e de uma economia de mercado diversificada.

May it Fill your Soul (1994), é uma obra de Timothy Rice, onde o autor documenta a história da música popular da Bulgária entre o período de 1920 a 1989, através das vivências de uma família de músicos. Rice analisa de que forma a experiência individual manipula e tece o seu caminho entre as forças opostas à tradição e modernidade, liberdade e controlo, herança cultural e ideologias importadas. Observa os processos sociais e cognitivos de aprendizagem musical tradicionais do país e as formas como era experienciada a música antes do período de mudança trazido pelo Comunismo, passando depois para uma análise da música da “nova sociedade”, reflectindo sobre a recepção e ensinamento da “nova tradição” e enfatizando também a emergência da popularidade das orquestras de casamento, e todas as questões étnicas que este processo acarretou. Em *Music in Bulgaria: Experiencing Music, Expressing Culture* (2003), Rice, nove anos após *May it fill your Soul*, analisa mais aprofundadamente o impacto da política na música, o processo de exclusão da música popular por parte do governo comunista, a sua posterior exportação enquanto categoria de *world music* e examina ainda o resultado da mais recente categorização da música popular da Bulgária: o “*popfolk*”, ou “*chalga*”.

Em *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image and Regional Political Discourse* (2007), Buchanan reúne onze estudos de caso etnográficos, estudando a interação entre os músicos e a música popular nos estados balcânicos durante a década de noventa (estão em estudo a Albânia, Bósnia e Herzegovina, Bulgária, República da Macedónia, Croácia, Eslovénia, Roménia, Grécia, Turquia, Sérvia e Montenegro). A autora mostra-nos como as marcas do passado de imperialismo Otomano continuam afincadamente presentes nestes países, em especial em contextos políticos e culturais.

1.2. O papel da música no período de transição

Durante o período de transição, um dos casos mais documentados acerca das relações entre a música, a política e a identidade nos Balcãs foi o caso da Bulgária, com as rigorosas políticas governamentais aplicadas aos estilos musicais criados pelas *svatbarsk orkestri* (orquestras de casamento). Especialmente devido à sua associação às culturas minoritárias, os *performers* desta música tornaram-se alvos de perseguição e discriminação por parte das autoridades culturais, políticas e jurídicas, durante os anos 80. A música das orquestras de casamento pode ser lida como afirmação política: as improvisações representam iconicamente a liberdade pessoal do controlo do governo; o estilo *staccato* expressa uma hostilidade agressiva ao Estado e à sua “sweet music”; e a escolha de repertório proclama a existência dos seus *performers* enquanto minorias, num período em que o governo estava a tentar negar a sua presença (Rice 1994:248). Ao mesmo tempo, e antagonicamente, este foi, de longe, o género musical mais popular no país, embora não tivesse o apoio do estado. Este antagonismo, apresentado em detalhe por Buchanan em *Wedding Musicians, Political Transition, and National Consciousness in Bulgaria* (1996), é um importante ponto na análise da música enquanto elemento integrador e modificador do meio social e enquanto exemplo de aspectos específicos do discurso sociopolítico e sócio-histórico dos Balcãs.

O fenómeno musical ocorrido na Bulgária não é de todo singular, servindo de mote para a abordagem às transformações musicais decorridas nos países vizinhos, no mesmo período. Se examinarmos as políticas de cultura musical, o estilo musical como um indicador de mudança política, a música como um agente de transformação, devemos interpretar as mudanças na cultura musical e na política como sendo complementares, e abordá-las em associação com outros processos socioculturais. Destaco, neste sentido, a obra *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*, já anteriormente referida, editada por Mark Slobin em 1996, que reúne uma série de estudos, realizados por diferentes etnomusicólogos, que traçam as importantes mudanças nas culturas musicais da Europa Central e Oriental desde a década de 1970, passando por todo o período revolucionário e culminando nos desenvolvimentos mais recentes. Nesta obra, ainda acerca da Bulgária, distingo mais uma contribuição de Rice, em *The Dialectic of Economies and Aesthetics in Bulgarian Music*, onde é apresentado um estudo das práticas musicais do país, dividido em três partes: uma revisão esquemática de como a música búlgara mudou ao longo dos últimos

setenta anos, examinando a eficácia do modelo Marxista para explicar a música numa sociedade Marxista; uma abordagem semiótica, na qual analisa a significação que os búlgaros deram à sua música no final do período comunista; e a apresentação de um esboço sobre a forma como a economia e a estética continuam a ser interligadas já no período pós-Comunista.

Popa, em *The Romanian Revolution of December 1989 and its Reflection in Musical Folklore*, apresenta-nos o caso romeno, elaborando uma descrição da criação musical folclórica na Roménia, no período que de imediato se segue à revolução de 1989, cuja cultura folclórica procurava transmitir as emoções vividas com a revolução, o heroísmo e o sacrifício, especialmente das gerações mais jovens. A autora analisa principalmente de que forma a pertença local é reflectida na música, denotando-se um estilo interpretativo regional, revelando uma manutenção da autenticidade e a preservação da tradição a par da inovação nas estruturas tradicionais da música folclórica.

I.3. Música e Identidade

Todo o período revolucionário da música nos Balcãs nos transporta para importantes e profundas questões identitárias. Neste sentido é incontornável a referência a Stokes e ao livro *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place* (1994), onde é examinada, por vários autores, a significação da música nos processos de construção da identidades e das etnicidades. A música é socialmente significativa, fornecendo meios através dos quais as pessoas reconhecem ou constroem identidades e as fronteiras que as separam. As contribuições desta obra ilustram algumas formas de como a *performance* musical, assim como os actos de escuta, dança, discussão, reflexão e escrita sobre a música, fornecem os meios através dos quais etnicidades e identidades são construídas e mobilizadas.

“Music is itself a potent symbol of Identity; like language, it is one of those aspects of culture which can, when the need to assert ‘ethnic identity’ arises, most readily serve this purpose. Its effectiveness may be twofold; not only does it act as a ready means for the identification of different ethnic or social groups, but it has potent emotional connotations and can be used to assert and negotiate identity in a particularly powerful manner.” (Baily 1994:48)

As referências a questões que se prendem com a “identidade” serão várias vezes aludidas nesta dissertação. A obra *Questions of Cultural Identity* (Hall 1996) oferece uma ampla análise acerca de questões que se prendem com a identidade: Stuart Hall afirma que as identidades, nos tempos modernos, são crescentemente fragmentadas e fracturadas, nunca singulares, mas multiplamente construídas através da diferença, por vezes intersectadas e antagónicas. São objecto de uma historicização radical, e estão constantemente em processo de mudança e transformação. Emergem dentro da prática das modalidades específicas de poder e são mais o produto de marcação da diferença e exclusão do que sinal de uma unidade naturalmente estruturada semelhante, residindo daí a urgência de um vasto rol de questões que devem ser analisadas em torno problemáticas ligadas à temática das identidades.

No que concerne aos estudos etnomusicológicos destaco o artigo de Rice, *Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology* (2007), que apresenta uma rica introdução aos usos desta temática na senda da Etnomusicologia, analisando a forma como vários autores abordaram o termo “identidade” nos seus trabalhos. A identidade enquanto categoria psicossocial ganhou visibilidade no campo da sociologia, antropologia, estudos culturais e na filosofia nos anos sessenta. Na década seguinte, as políticas identitárias baseadas na raça, na etnicidade e no género vieram a palco nas universidades americanas. Nesta conjuntura, a relação entre música e identidade começou a ser realmente abordada pela etnomusicologia apenas no início dos anos oitenta. Vários etnomusicólogos procuraram definir o conceito de identidade, identidade individual e identidade de grupo. Christopher Waterman, no artigo *I’m a Leader, Not a Boss’: Social Identity and Popular Music in Ibadan, Nigeria* (1982), foi um dos primeiros investigadores que, apresentando um estudo de caso sobre os músicos *juju*, na Nigéria, analisou as estratégias sociais adoptadas pelos *performers* e os seus efeitos sobre a identidade individual e os seus comportamentos sociais.

Tal como afirma Nettl, tradicionalmente o foco da Etnomusicologia incide no estudo de um grupo, uma comunidade, uma cultura.

“*There is a curious disparity. While ethnomusicologists experience a great deal of face-to-face contact with individual informants or teachers in the field and specialize in concentration on a particular person, the literature of the field provides surprisingly little information about the individual in music.*” (Nettl 1983:278)

Contudo, existem exceções, nas quais o objecto de estudo se centra num indivíduo e, por conseguinte, na sua experiência individual. Note-se, por exemplo, o já anteriormente referido trabalho de Rice, em *May it Fill Your Soul* (1994), centrado na experiência musical de um casal búlgaro enquanto veículo para uma viagem pela história da música popular da Bulgária, onde o autor explora a forma como a experiência individual manipula e enreda o seu trilho entre dinâmicas de tradição e modernidade, liberdade e controlo, heranças culturais e influências externas.

Um dos mecanismos para examinar a forma como unidades sociais constroem a música é através da análise do agente humano, actuando sobre a história da sociedade para criar formas culturais. O indivíduo herda e apropria as práticas musicais juntamente com as práticas económicas, ideológicas e sociais, e assim recria, reconstrói e reinterpreta. As escolhas por ele feitas e as suas interpretações de significados são auto-interessadas, são estratégias socialmente formadas (Rice 1994:32).

A identidade, individual ou colectiva é construída pelo próprio indivíduo, quer pela auto-compreensão (Giddens 1991), quer pelo sentimento de pertença a grupos determinados (Hall 1996). A música também pode rever esta dicotomia: enquanto ferramenta de auto-significação e de relação com o outro. David Harnish, por exemplo, apresenta estas duas perspectivas, estudando a mudança nas identidades dos agentes e o seu efeito nas práticas musicais num festival da Indonésia (Harnish 2005).

A identidade colectiva, afirmada principalmente em contextos de identificação política, foca-se principalmente na auto-compreensão colectiva, que por sua vez se representa em várias características comportamentais, actividades, ou costumes, como é o caso da música. Gordon Thompson's, em *The Carans of Gujarat: Caste Identity, Music, and Cultural Change* (1991), apresenta-nos um bom exemplo no estudo da identidade de uma casta Indiana: os Carans. Mas de que forma surge a identidade social? Rice afirma existirem dois paradigmas que podem responder a esta questão: o essencialismo e o construtivismo. A posição essencialista entende a identidade em termos de “*durabilidade de qualidades e características do grupo que se pensão existir desde tempos imemoriais*” (Rice 2007:24), sendo a música aqui entendida enquanto processo de reflexão, simbolização, homologia e expressão. A posição construtivista, por outro lado, afirma que as identidades são sempre “*construídas de fontes culturais acessíveis a qualquer momento*” (ibidem). Mais do que duradouras e estáveis, as

identidades são contingentes, frágeis, instáveis e modificáveis e falar de identidade compreende falar de identidades, no plural.

“One claim about identity associated with the constructivist approach is that identity, rather than being unitary, is multiple and fragmented. Instead of a single self with enduring, deep, and abiding qualities, we possess multiple selves (gendered, racialized, ethnicized, nationalized, and so forth) whose expression is contingent on particular contexts and specific performances of the self in those contexts.” (Rice 2007:27)

A música enquanto *performance* e enquanto contexto tem fornecido uma rica arena para a expressão de identidades múltiplas. Um importante exemplo do papel da música na articulação de várias identidades é o estudo de Thomas Turino, *“The Urban-Mestizo Charango Tradition in Southern Peru: A Statement of Shifting Identity”*, sobre as três formas de identidade social no Perú, e a forma como a música interfere na sua produção (Turino 1984).

Por fim, segundo a análise de Rice, a relação entre música e identidade é apresentada em quatro posições básicas na literatura: enquanto uma forma simbólica para uma identidade pré-existente ou emergente (*“That symbolic shape is inherent in the structures of music and usually constitutes an iconic representation of elements of identity”*), enquanto oportunidade para as comunidades partilharem uma identidade (*“to imagine others who might share the same style of performance”*) e enquanto sensação ou qualidade afectiva. A música é a própria alegação de uma identidade diferenciada (*“music gives to an identity, especially a subaltern identity, a positive valence”*) (Rice 2007:35).

I.4. Os Rom: entre identidades

No âmbito da temática dos Balcãs, a música é efetivamente um poderoso símbolo da identidade e desempenhou um papel preponderante nos processos de negociação identitários, sobretudo no que diz respeito às questões étnicas. Irei focar-me nos processos identitários da minoria étnica que, neste período principalmente, tanto contribuiu para o poder político e social que a música viria a demarcar: os *Rom*.

Beissinger, no artigo *“Occupation and Ethnicity: Constructing Identity among Professional Romani (Gypsy) Musicians in Romania”* (2001), analisa o processo de construção identitária dos músicos profissionais *Rom*, na Roménia, embutido num comportamento ambíguo de valorização e hostilidade, expresso pelas comunidades

dominantes em relação aos músicos. Os músicos ciganos, em toda a zona dos Balcãs, ocupam, por norma, dois domínios diferentes: de profissionalismo altamente qualificado e *status* social baixo, sendo um exemplo de como os membros de um grupo situado na fronteira entre classe e etnia negociam a sua identidade; são agentes na construção da diferença cultural, tanto para esbater como para esclarecer os limites entre eles e outros grupos da sociedade. Constroem a sua identidade através de modos de discurso cultural e político, dentro de um labirinto de relações étnicas e de classe.

Inúmeros são os trabalhos que falam sobre os processos de identidade *Rom*, carregados desta ambiguidade descrita. Silverman, em *Music and Marginality: Roma (Gypsies) of Bulgaria and Macedonia* (1996), reforça o postulado de que a música molda a política, a economia e a vida social, tanto quanto é moldada por estas, servindo-se do riquíssimo período do socialismo e pós-socialismo europeu para examinar o papel da música na criação, reafirmação e contestação de ideologias. Utiliza o caso dos *Rom* dos Balcãs, mergulhando no paradoxo de serem politicamente impotentes e musicalmente poderosos, justamente para analisar esta dicotomia entre música e política. A análise esclarece as interações entre o local e o global: ambos os períodos, socialista e pós-socialista, revelam como diversas hegemonias penetraram na esfera musical. Seeman, em “*Presenting “Gypsy”, Re-presenting Roman: Towards an Archeology of Aesthetic Production and social Identity*”, leva a cabo uma interessante investigação em torno do poder da representação cultural para configurar as construções sociais, baseando-se no trabalho de campo feito na Turquia; analisa as formas através das quais os *Rom* negociam a sua identidade e competem em terrenos obscuros e transitórios do imaginário da população, entre representações estéticas e as suas implicações políticas. Apresentações de imagens, tais como descritas neste artigo, estão também indissoluvelmente ligadas às negociações de poder sobre designações sociais e a questão da eficácia política de representações estéticas. Kovalcsik (1996), expõe também alguns dos processos identitários dos *Rom*, no seu artigo “*Roma or Boyash Identity? The Music of the ‘Ard’eleen’ Boyashes in Hungary*”, onde estuda os *boyash*, ciganos húngaros que falam a língua romena, ao invés do dialecto *romani*. Outrora isolados do resto dos grupos ciganos da Hungria, que têm vindo a integrar-se cada vez mais na sociedade *Rom*, este sub-grupo mantém bem vincada a identidade *boyash*, especialmente através da sua música tradicional, visando o reforço e o reavivamento dos sentimentos de pertença e identidade.

Por último parece-me pertinente fazer também menção aos ciganos da Andaluzia e aos processos identitários abarcados pelo *flamenco*, utilizando como referência o trabalho de Peter Manuel, “*Andalusian, Gypsy, and Class Identity in the Contemporary Flamenco Complex*” (1989). Para os andaluzes modernos, o objectivo de revitalizar a cultura regional articula-se com os movimentos de autonomia política, o socialismo, e a identidade cigana. O *flamenco* e os seus derivados têm vindo a desempenhar um importante papel nessa efervescência cultural, tanto através de esforços deliberados de músicos socialmente conscientes, como através do entusiasmo dos intelectuais e das audiências. Sendo a música o veículo mais importante e eficaz para a emergência da consciência cigana, desde meados da década de 1970, os músicos ciganos andaluzes têm usado auto-conscientemente o *flamenco* como um veículo explícito e concentrado de identidade cigana. Através da difusão de massas, o *flamenco pop* tornou-se um importante símbolo da nova consciência urbana andaluza, que serve como “*uma arena de disputa, um campo de negociação e mediação para as dialécticas de tradição e modernidade, controlo da cultura popular, das raízes indígenas, e identidades ciganas e não-ciganas*” (Manuel 1989).

A música apresenta-se como um campo de actividade simbólica que é também muito importante para a construção dos estados-nação. Pode fornecer uma experiência afectiva poderosa na qual a identidade social é literalmente corporificada. As relações que são activadas através da música podem envolver a comunidade como um todo, como se verifica nos trabalhos de Blacking sobre os *Venda* (1976), demonstrando que em certas sociedades, a música e a dança são os únicos meios através dos quais a maioria da comunidade é exibida. Por outro lado, tal como encena e corporifica os valores comuns dominantes, a *performance* musical pode também encenar, de uma forma poderosa e afectiva, princípios adversários à organização social e os estilos musicais podem ser emblemáticos das identidades nacionais de formas complexas, e por vezes contraditórias (Stokes 1994:13).

Timothy Rice, em *Bulgaria or Chalgaria: The Attenuation of Bulgarian Nationalism in a Mass-Mediated Popular Music* (2002), apresenta-nos uma concisa investigação acerca do papel da música na construção das noções de identidade nacional. O autor descreve as relações entre a população búlgara e as criações musicais que eclodiram com o final do regime comunista: uma nova forma musical, que funde o popular e o moderno, elementos tradicionais e étnicos, para servir as necessidades de

uma sociedade em transição, analisando o papel desempenhado por esta música na nova era política e económica. Analisa assim o género musical emergente, o *popfolk*, ou *chalga*, as suas implicações culturais e simbólicas, as suas *performances* enquanto novas formas de comportamento social. Trabalhando a identidade nacional, desta vez através das orquestras folclóricas da Bulgária durante o período comunista, Buchanan, em *Metaphors of Power, Metaphors of Truth: The Politics of Music Professionalism in Bulgarian Folk Orchestras* (1995), analisa de que forma a profissionalização pós-1944 da cultura musical búlgara incorporou a produção musical com fortes influências da música cigana. As orquestras tradicionais representam, assim, uma teia de discursos simbólicos: a distribuição do poder político para todas as camadas da sociedade búlgara, a dicotomia entre o desejo socialista de nação mono-étnica e a sua realidade multi-étnica, a ligação das questões microcósmicas de estilo musical a formulações macrocósmicas da identidade nacional búlgara num contexto internacional. Os búlgaros renegociaram identidades locais, regionais e nacionais, de acordo com uma rede recíproca de relações inter e intra-nacionais, modificando a sua música para atender aos padrões de beleza ocidental, mostrando o desejo de ganhar uma posição no mercado da música ocidental, tendo os músicos de fazer a mediação entre a sua identidade pessoal e regional e as expectativas das audiências ocidentais, reformulando uma nova imagem da nação búlgara.

Verifica-se, no percurso da história dos ciganos, um aparente paradoxo de “assimilação” da etnia cigana nas diferentes culturas onde se inserem. Mais recentemente tem sido verificável que o ambiente moderno urbano encoraja e reforça a etnicidade cigana de diferentes formas. Silverman, no seu artigo “*Negotiating "Gypsiness": Strategy in Context*” (1988), explora a manutenção e transposição de fronteiras, em relação às inovações da cultura cigana, concluindo que o ambiente não-cigano não é uma ameaça à cultura cigana, mas sim um repositório rico a partir do qual os ciganos criativamente adoptam e interpretam. Em suma, as inovações verificadas no estilo de vida desta etnia são indícios da adaptação bem-sucedida a ambientes não-ciganos, embora a fronteira entre o cigano e o *gazhe* (não-cigano) seja sempre central para o seu processo de auto-identificação.

A “adaptabilidade” é de facto um elemento chave para a sobrevivência da identidade cigana e para o seu sucesso musical. Para Pettan (1992), o repertório cigano beneficia de uma rica variedade de fontes e as suas *performances* são detentoras de uma

forte capacidade de adaptação, em especial devido ao seu carácter fortemente improvisatório. Assim, através do processo de adaptação da *performance* musical cigana, as diferentes melodias, seja qual for a sua origem, tornam-se, de facto, melodias ciganas e conseguem sobreviver no seio de qualquer sociedade embutida dentro de conflitos étnicos. O mesmo autor, em “*Gypsies, Music, and Politics in the Balkans: A Case Study from Kosovo*” (1996), analisa a adaptabilidade dos músicos ciganos numa das regiões mais multi-étnicas e politicamente tensas dos Balcãs: a região do Kosovo. Para sobreviver musicalmente, os músicos ciganos passam a ter de adaptar os seus repertórios (substituindo as músicas com especificidades étnicas por novidades estrangeiras, “eticamente neutras”), os seus instrumentos (tentativa de criar ensembles “eticamente neutros”, sem instrumentos característicos de uma ou outra etnia) e as suas *performances* (para satisfazer os diferentes tipos de clientes, faziam um “*mix*” entre a música da etnia de origem dos seus clientes e a música que eles próprios desejavam tocar, tendo assim uma certa liberdade na sua *performance*).

Além do gosto musical, a música cigana significa uma atitude, um modo de falar, de vestir e, em geral, um modo de vida, tendo a capacidade para actuar como um meio de imersão (Stoichita e Amy de la Bretèque 2011). Em “*A Matter of Attitude. Gypsiness and Style in Zece Prăjini (Romania)*” (2006), Stoichita trata assuntos como o “ciganismo” musical (*musical gypsiness*), criatividade e condutas morais, centrando-se no trabalho de campo realizado durante seis anos numa pequena vila cigana da Moldávia central, Zece Prăjini. Um dos pressupostos centrais que o autor recolheu na sua pesquisa foi o facto de os habitantes da vila afirmarem que os ciganos (*romani*) têm um gosto musical superior ao dos outros, os não-ciganos (*gajicani*) e são os melhores conhecedores de música. Outro ponto interessante apontado pelo autor reside na dicotomia *Gajicani/Folclore* e *Lautaresti/Romani*. Segundo este postulado, a música “profissional” é oposta à música “folclórica”. Esta associação entre profissionalismo, etnicidade e folclore, pode ser a chave para um entendimento da percepção de “ciganismo” musical para os habitantes. Há, então, dois grandes estereótipos acerca dos ciganos: são grandes *performers*, com enormes capacidades técnicas e imaginação, e, pelos mesmos motivos, são vistos como corruptores do folclore. Os habitantes desta vila, por sua vez, aceitam que a música cigana é corrupção, roubo, mas explicam que estas atitudes são a chave para a criação musical boa e eficiente.

Apesar da proeminência da música cigana na Europa de Leste, o percurso de aceitação por parte dos governos nacionais, procurando preservar a música tradicional durante o período comunista, foi verdadeiramente atribulado: muitos governos marginalizaram e ignoraram a música *Rom* e os seus *performers*. Foi apenas após 1989 que emergiu na Europa de Leste um activismo sobre a preservação dos direitos humanos dos *Rom* e, ao mesmo tempo, em alguns países da Europa foram criados festivais europeus de música *Rom*, facto que marcou um importante papel na sua politização (Silverman 2000).

I.5. A experiência musical: um processo de análise tridimensional

O processo de criação musical, bem como as identidades, decorre numa conjuntura complexa, móvel e dinâmica. Como tal, a análise posteriormente efectuada nesta dissertação terá por base mais uma vez o trabalho de Rice, fundamentado no artigo *Time, Place and Metaphor in Musical Experience and Ethnography* (2003), onde o autor propõe um “espaço tridimensional da experiência musical”, espaço este imaginário, composto por localização, tempo e metáfora, e funcionando como uma arena de análise para reflexão sobre a experiência musical em diferentes posições.

A experiência musical pode ser um produto de muitos “locais” no espaço, podendo estes ser, segundo a análise de Rice, locais materiais ou “comunidades imaginadas”, extra-locais. Giddens (1990), referindo-se também à questão do “local” na prática musical, assinala que uma consequência da modernidade é a separação “fantasmagórica” do espaço e do lugar, visto que os lugares se tornam completamente penetrados e transformados pelas influências sociais distantes deles. Sugere então que esta deslocação requer a criação de um processo de “reencaixe” (idem: 88). Entre inumeráveis formas de nos “reencaixarmos”, a música tem indubitavelmente um papel vital: um evento musical, danças colectivas, o colocar um cd a tocar, tudo isto evoca e organiza memórias colectivas e apresenta experiências de lugar com uma intensidade, poder e simplicidade, incomparáveis de outra actividade social. O “lugar” construído através da música envolve noções de diferença e fronteiras sociais, organizando hierarquias de ordem política e moral.

Voltando ao espaço tridimensional apresentado por Rice, o segundo elemento destacado pelo autor é o “tempo”. Defende que a experiência musical muda consoante

os períodos económicos e políticos em que performa e que deve ser representada de duas formas: no tempo cronológico e histórico e no tempo experiencial ou fenomenológico. Por fim, trata a experiência musical enquanto “metáfora”, expondo metáforas recorrentes sobre a natureza da música, trazendo-a para vários domínios da experiência humana, como por exemplo: música enquanto arte, enquanto comportamento social, como sistema simbólico e enquanto mercadoria. Através da apresentação de três histórias retiradas do seu trabalho de campo na Bulgária, Rice exemplifica este modelo abstracto, tendo em conta na sua análise as movimentações do objecto na localização, na compreensão metafórica, no tempo, e, em última instância, na dinâmica criada pela fusão destes diferentes elementos.

Ainda acerca da metáfora na significação musical, Rice, em *Reflections on Music and Meaning: Metaphor, Signification and Control in the Bulgarian Case* apela à importância da análise desta dimensão nas investigações etnomusicológicas:

“Rather, ethnomusicologists should take all musical metaphors they encounter, whether of their own making or that of their research subjects, seriously and for what they are: fundamental claims to truth, guides to practical action and sources for understanding music's profound importance in human life. Rather than true or false, each claim, it seems to me, is merely limited, one of many possibilities. A given metaphor probably achieves some goals and makes some sense in certain situations but fails to account for the full range of music's possibilities and significance. I further suggest that multiple musical metaphors probably guide action and thought in individual lives, in society and through time.” (Rice 2001:22)

Rice debruça-se sobre o paradigma de que a música é um símbolo com significado referencial ou um texto para interpretação, discutindo os termos “símbolo” e “texto”. Ao considerar a música como símbolo ou texto, o autor sugere três questões: Como adquirem os símbolos musicais a sua significação? Que tipo de significação musical existe? Por que é que a música parece ter referências múltiplas e mutáveis? Em resposta a estas questões, propõe que a significação musical decorre de quatro formas: reconhecendo a sua identidade ou semelhança com outras formas musicais, postulando sua iconicidade ou semelhança com as formas exteriores de música, por perceber sua associação com outras coisas ou ideias, e inferindo uma referência (um sentido), quando duas formas musicais contrastam uma com a outra. As diferentes significações musicais, além da sua complexidade, surgem em simultâneo no processo musical:

“First, music itself is made up of many elements that occur simultaneously: melody, rhythm, timbre, loudness and textural interplay between simultaneous voices to name but a few. Each of these elements can have different meanings

associated with them simultaneously. (...) Thus the complexity of the musical sign itself opens up the possibility of multiple meanings. Second, since musical meaning may arise from at least four processes (identity, iconicity, association and contrast), each of these processes may contribute its own meaning to the musical sign. Third, the passage of time means that each new performance of music has new potential for meanings to be assigned to it, whether in relation to previous performances or in association with the new events in which it occurs". (Rice 2001:33)

I.6. Categorização musical: World Music. World Beat

As categorias musicais são “*construções simbólicas ideologicamente sustentadas, cujos significados são atribuídos através de um processo interpretativo para o qual contribuem músicos, audiências, estudiosos, meios de comunicação social, editoras fonográficas, políticos entre outros agentes*” (CASTELO-BRANCO 2008). A divisão da prática musical em categorias influencia a forma como os universos musicais são construídos, como *performers* e audiências entendem e participam na produção musical, e como disciplinas e campos de estudo são configurados. Uma análise crítica acerca dos processos de categorização musical possibilita ainda verificar “*como a classificação de fenómenos musicais pode servir como meio de demarcação social e musical, de doutrinação ideológica, de controlo político e de estratégia comercial*” (idem).

Ao falarmos da música dos Balcãs, embora situados na Europa, temos de ter em conta que é um tipo de música denominada como não-Occidental, e afincadamente categorizada enquanto *world music*. *World music* é um género musical, o qual podemos determinar o preciso momento de origem: em Julho de 1987, onze companhias de gravação independentes, preocupadas com o “pop internacional” começaram a reunir-se num *pub* londrino, o *Empress of Russia*, para discutir a melhor forma para vender “este tipo de material”. Um *press release* emitido no final do mesmo mês explicava:

“The demand of recordings of non-Western artists is surely growing. This is where problems can start for the potential buyer of WORLD MUSIC albums – the High Street record shop hasn’t got the particular record, or even an identifiable section to browse through, it doesn’t show on any of the published charts, and at this point all but the most tenacious give up – and who can blame them?”²

A etiqueta *world music* estava designada para “*make easier to find that Malian Kora record, the music of Bulgaria, Zairean soukous or Indian Ghazals – the new World*

² Frase retirada do primeiro World Music Press Release

Music section will be the first place to look in the local record shop”³ A procura de uma definição para *world music* provocou longas discussões e finalmente foi acordado que significava o seguinte:

*“Practically any music that isn’t at present catered by its own category. Perhaps the common factor unifying all these WORLD MUSIC labels is the passionate commitment of all the individuals to the music itself.”*⁴

A importância dos estudos do Este Europeu para a *world music* endereça questões de identidade e mudança musical numa situação em que a identidade é o principal problema político. Rice, em *“The Dialectic of Economics and Aesthetics in Bulgarian Music”* (1996) observa três acontecimentos relevantes neste panorama das novas tendências musicais, no decorrer do seu trabalho de campo na Bulgária: músicos ciganos apropriam o *rap* afro-americano, cantando-o na língua Romani; os programas da rádio misturam os previamente segregados géneros de “folclore autêntico”, “folclore organizado” e “música de casamento”; e a nova estação de rádio folclórica “transmite uma grande quantidade de música da Macedónia, juntamente com *narodna e svatbarska musika* búlgara, música cigana, grega, sérvia, e até música latino-americana” (idem: 196). Estes fenómenos demonstram a procura da criação de uma nova identidade búlgara, musicalmente construída e alicerçada numa série de explorações de música não búlgara, construindo-se uma identidade musical híbrida.

Uma problemática recorrente tanto para a Musicologia como para a Etnomusicologia e os *Popular Music Studies* nos últimos anos tem sido a teorização entre a música, a identidade e a diferença. Assim, distingo a obra *Western Music and Its Others* (2000), editado por Georgina Born e David Hesmondhalgh, onde nos é apresentada uma interessante abordagem às relações entre a música ocidental e a música não ocidental, étnica e popular e à sua significação em termos culturais e políticos. É para tal feita uma análise das particularidades das construções musicais da alteridade, das técnicas do imaginário musical e da forma como os signos musicais passam a ter significado. Esta obra desenvolve também questões mais amplas acerca da representação através da música: a forma como outras culturas são representadas através da apropriação ou da figuração imaginativa da sua própria música, e, reciprocamente, como identidades sociais e culturais vêm a ser construídas e articuladas pela música. O

³ Idem.

⁴ Idem.

contributo de Simon Frith, o ensaio *“The discourse of World Music”* (2000), fornece uma visão global dos trabalhos recentes no âmbito da música popular transnacional. Segundo o autor, os músicos não-ocidentais são tratados na indústria da *world music* como matéria-prima para serem processadas em mercadorias para o Ocidente. Faz o levantamento de contribuições recentes, trazendo à tona uma série de atitudes direccionadas para a globalização e a pós-modernidade, que sugerem que a música numa era de globalização afirma poderosamente a natureza sincrética da identidade cultural contemporânea. Para Frith, a significação da música popular transnacional deriva não da sua potencial utilização enquanto sinal de uma nova era de globalização, mas sim de vidas e práticas de músicos e trabalhadores das indústrias musicais e das redes de actividade por eles criadas. Nestas práticas de nível micro, Frith detecta evidentes negociações de novas alianças culturais, sendo que a sua leitura implica que muito do trabalho realizado nesta área seja demasiado ambicioso nas suas tentativas de apreender a significação de práticas culturais unicamente através das formas musicais.

Segundo os estudos sobre a World Music, é através dos processos de formação da identidade social que a música transforma a política, a economia e o meio social, tal como é transformada pelos mesmos.

“Music plays a role in turning a class-in-itself into a class-for-itself. Vague feelings of ethnic affiliation become a self-conscious ethnic identity, as shared myths and memories are articulated musically, given instrumental, rhythmic and lyric form. On the other hand, people are mobilized by music materially, as crowds brought together to make events; concerts offer, in themselves, the experience of collective power. Under certain circumstances, then, music becomes a source of collective consciousness which promotes group cohesion and social activities that in turn have political consequences.” (Frith 2000: 317)

A exploração de equações entre os conceitos de “autêntico” e “exótico” traz-nos recorrentemente questões acerca do significado do termo “autenticidade”. Esta construção ideológica do que é ou não é a autenticidade e os fins para os quais o conceito é reivindicado, transporta-nos para uma série de questões, entre elas a problemática do imperialismo cultural, e para uma suspeita de que o que a *world music* realmente descreve é um submerso processo de exploração:

“Third World musicians being treated as raw materials to be processed into commodities for the West”. (Frith 2000: 309)

Já em finais da década de setenta, Schafer (1977) utilizava o termo *schizophonia* para sublinhar as problemáticas da autenticidade no mercado da *world music*: “*Schizophonia refers to the split between the original sound and its electroacoustical transmission or reproduction*”. O autor posiciona o seu discurso no sentido da existência de uma deterioração na ecologia acústica das paisagens sonoras *hi-fi* para *lo-fi*, uma crescente separação entre os sons e as suas fontes, desde a invenção da gravação fonográfica. Defendia o postulado de que o exagero do uso do *hi-fi* cria uma paisagem sonora sintética, em que os sons naturais se tornam cada vez mais antinaturais, enquanto os substitutos, de fabrico mecânico, fornecem os sinais operativos que direccionam a vida moderna.

Por outro lado, no meio dos *Popular Music Studies*, a proposta de que o produtor de alguma forma interfere (seja por razões comerciais ou colonialistas) com a livre circulação dos sons do artista para a audiência, tem sido modificada para uma leitura mais sofisticada na qual a música popular é um efeito da relação entre músico e produtor, entre considerações musicais e de mercado. Isto, mais uma vez, modifica o conceito de autenticidade, e desde início dos anos 90 as discussões académicas em torno da *world music* foram sendo organizadas à volta de um termo diferente: o hibridismo. A *world music* pode ser vista como um local onde novos tipos de identidade (híbrida) são performados, sendo entendida, segundo este prisma, também como um local no qual novas teorias culturais podem ser desenvolvidas. A preocupação académica já não é pôr em prática as teorias gerais de desenvolvimento na música (como a anterior tese do imperialismo cultural), mas criar uma leitura da significação da globalização através da *world music* (Frith 2000: 310).

Ainda sobre esta temática, realço o ensaio de Steven Feld, *From Schizophonia to Schismogenesis* (1995), onde são tratados os conflitos acerca da propriedade musical na produção de discursos sobre *world music* e *world beat*. O autor utiliza a alegoria “*schizophonia to schismogenesis*” para descrever algumas dinâmicas do processo através do qual cada vez mais a música comercial e não-comercial é aglomerada sob o título de “cultura global”. Serve-se de exemplo do seu trabalho *Voices of the Rainforest* (1991), cujos problemas de representação acarretados pelos processos de gravação, edição, comercialização, e direitos, se localizam na problemática à qual o autor chamou de “*schizophonia to schismogenesis*”:

“Once sounds like these are split from their sources, that splitting is dynamically connected to escalating cycles of distorting mutuality, which in turn is linked to polarizing interpretations of meaning and value. “Schizophonia to schimogenesis”, concretely located in the creation and circulation of “world music” for consumption, provides an example of a generalized social experience central to our historical, discursive, and cultural moment: Just as “tradition” was constructed as the nostalgia of modernity, so its vaguer cousin, “memory” is inserted as the nostalgia of post modernity.” (Feld 1995:289)

Feld afirma que o que a *world music* significa na generalidade é, muito simples e inocentemente, diversidade musical, existindo a concepção de que a música origina “formações” culturalistas e históricas. Nesta perspectiva, o conceito circula largamente num campo de discurso liberal e relativista. De um modo mais específico, *world music* consiste numa designação académica, na qual o sentido do termo é explicitamente oposicional (neste caso à concepção ocidental de *art music*), mais polémico e politicamente marcado, contestando o Eurocentrismo e afirmando o postulado do pluralismo musical (idem: 266).

Na década de oitenta afirma-se, a par da *world music*, o termo *world beat*, que, no caso do estudo desta “nova música dos Balcãs” que tenho vindo a indagar, se afigura talvez mais pertinente pela sua especificidade. Introduzido pelo músico e personalidade da radio Dan Del Santo nesta década, no Texas, o rótulo *world beat* foi rapidamente captado pela rádio e pela indústria musical. Referia-se a todas as misturas “pop-étnicas”, músicas de dança de fusão e todas as formas musicais populares híbridas emergentes por todo o mundo, especialmente nos centros urbanos.

“ ‘World beat’ then is a more marked term than ‘world music’ – critically disparaged by some as other people’s party music commercially appropriated for white folks to dance to, while championed by others as a new, populist, honest, commercially viable form of dialogue or equalization between musics and musicians in different cultural spaces” (Feld 1994: 267).

Em suma, foram vários os desenvolvimentos inter-relacionados na cultura global que a partir de 1980 tiveram um efeito considerável sobre a *world popular music* e seu estudo. Estes desenvolvimentos incluem o fenomenal aumento na quantidade de música popular gravada, como resultado da expansão e difusão dos modos de produção musical, do advento de novas tecnologias, tais como as cassetes, da intensificação das diásporas, do aumento da circulação transnacional de músicas populares e sua disponibilização no ocidente, bem como devido ao exponencial crescimento dos estudos académicos e jornalísticos no seio da *popular music*, já na década de 1990. Certos

estilos de música popular evoluíram em estreita associação com determinados grupos subalternos, classes sociais ou comunidades étnicas, desenvolvendo-se através de uma interação mútua e contínua com grupos dominantes, no seio de processos de hegemonia e resistência. (Manuel 2001:26) As ramificações éticas, ideológicas e estéticas de interações regionais entre músicas populares tornaram-se particularmente complexas na esfera internacional, envolvendo temáticas como a homogeneização e a diversidade, o imperialismo cultural, os papéis das diásporas, entre outras questões respeitantes à globalização contemporânea da cultura (idem:31). A emergência desta nova economia global exige assim uma nova etnografia dos circuitos de interações musicais globais. Numa época caracterizada por fragmentações étnicas, as músicas populares híbridas podem oferecer visões de alianças transnacionais e importantes estratégias de adaptação, oposição e crítica imanente, mesmo que estas novas sensibilidades possam não ter impacto sobre as realidades materiais de privação e exploração (idem:34).

Capítulo II - B de Balcânico. B de Boom.

“Trans-balkan musical conversations mushroomed during the 1990's and remain a major feature of the soundscape in the first decade of the new millennium. The evidence for this is pervasive and overwhelming.” (Buchanan, 2007)

II.1. Introdução: Viagem ao Sudeste Europeu

Balcãs, ou Península Balcânica, é o nome histórico e geográfico que designa a região do sudeste da Europa, que abarca um vasto conjunto de países: Albânia, Bósnia e Herzegovina, Bulgária, Croácia, Eslovénia, Grécia, República da Macedónia, Montenegro, Roménia, Sérvia, Kosovo e parte da Turquia. Esta área geográfica revela-se particularmente interessante devido à sua afincada diversidade étnica, que se tem modificado num sentido de unificação cultural, despontada dentro de vários cenários de luta e conflito.

Neste capítulo inicial é apresentado, de modo sintético, o processo de emergência da música dos Balcãs além-fronteiras, a partir do final da década de oitenta, dando especial enfoque às orquestras de casamento, ou, na denominação búlgara, *svatbarski orkestri*. Sendo os Balcãs uma região geográfica que engloba vários países, surge a necessidade da escolha de apenas alguns destes países para a elaboração de uma sucinta análise da senda musical da última década do regime comunista e seu término. Tendo em conta que as sonoridades da música dos *Rom*, dos Balcãs, se afirmam como um dos focos principais da dissertação, realizei a minha seleção geográfica com base na escolha dos países com maior percentagem de cidadão *Rom* na sua população e também com maior intervenção desta etnia no meio musical no período estudado. Não é objectivo deste trabalho passar em revista todo o vasto conjunto de ideias feitas que circulam a respeito da música dos Balcãs mas vale a pena destacar alguns destes países e explorar determinados acontecimentos sociais e políticos importantes para o universo estudado.

Foquei-me então em três países da região dos Balcãs: Bulgária, Roménia e Sérvia. São três países onde a presença *Rom* é bastante significativa (tabela 1), bem como a sua participação activa nos usos musicais no período de viragem política.

País	População <i>Rom</i>
Bulgária	500.000 (6.8%)*
Roménia	619.000 (3.2%)*
Sérvia	147.604 (2.05%)*

*valor retirado de <http://censos.ine.pt/>

Tabela 1- Percentagem de população *Rom*

Passarei a um breve enquadramento da representação da “música *Rom*” nos países escolhidos, centrando o foco essencialmente no período final de regime comunista, e no seu término. A escolha deste período histórico não é em vão: é principalmente nesta altura que a música dos Balcãs (o “estilo” musical que se desenvolveu nos últimos anos do período comunista, fora dos valores exaltados pelo estado, e maioritariamente performado por grupos de minorias étnicas) se expande além-fronteiras e causa um forte impacto nos países da Europa Ocidental (Slobin 1996).

II.2. Bulgária, Roménia e Sérvia: o papel da música na senda da mudança

Na Bulgária, o interesse do regime comunista pela música resultou num grande aumento e maior investimento nas *performances* musicais, passando pela instauração de novas oportunidades económicas para os músicos profissionais, que eram pagos pelo estado para tocar, dirigir, gravar e ensinar. A profissionalização da música popular para fins nacionalistas emergiu ao encontro da “modernidade ocidental” idealizada pelo estado búlgaro (Buchanan 1995). Se antes da II Guerra existia apenas um pequeno núcleo musical em Sofia, no período que se seguiu poder-se-ia encontrar em cada uma das principais cidades uma companhia de ópera profissional, orquestras sinfónicas e vários ensembles folclóricos. Centenas de pessoas participavam nestes agrupamentos, amadores e profissionais, grupos de dança, grupos corais e organizações cívicas. Eram inúmeras as iniciativas em torno da música. A partir de 1989, com a queda do regime, o apoio do estado para a música clássica e tradicional diminuiu, levando muitos músicos a ter de sair da Bulgária (Rice 2000). Ora, se este foi o enquadramento social e político

para a música clássica e a música tradicional da Bulgária no regime comunista, no que toca à música das minorias étnicas, inclusivamente os *Rom*, a história é bem diferente.

A partir de 1944 intensificou-se a dicotomia entre as políticas estabelecidas contra as minorias étnicas no país e a sua aclamação musical enquanto *performers*, sendo, nesta parte, os *Rom* a minoria mais destacada. A grande expansão das *svatbarski orkestri* (orquestras de casamento), criadas por músicos de diferentes etnias, viria a ter um papel importantíssimo na senda política no período de transição. Com o término do regime comunista e a expansão da música popular búlgara para os mercados internacionais, afiguram-se novas categorias musicais que virão também a desenvolver um importante papel político e social no país (Rice 2002, 2003)

Á semelhança do que aconteceu na Bulgária, também na Roménia a música foi fortemente apoiada pelo estado, com um grande suporte para a composição nacional, com uma ideologia altamente controlada, que moldou varias gerações de *performers*, compositores, folcloristas, musicólogos e professores. Incrementa-se o desejo de sistematizar as bases folclóricas de composição, levando à afirmação do “modalismo romeno”. A educação musical ganha grande peso nas escolas, desde o jardim-de-infância até ao ensino secundário e durante todo o período comunista proliferam por todo o país centenas de grupos amadores, orquestras de câmara profissionais, músicos folclóricos de renome e bandas civis e militares. Surgem vários géneros musicais com textos inspirados no socialismo e apenas a música com bases populares ou folclóricas era permitida, sendo a música folclórica valorizada pelo governo, enquanto símbolo da identidade nacional romena (Aspan 2000).

Nos últimos anos do regime comunista emergiu, tanto em áreas rurais como urbanas, uma cultura musical diferente, meio clandestina, mas dinâmica, ignorada pelos académicos e pelos média estatais: grupos associados à música sérvia aos ciganos, que tocavam essencialmente em casamentos e festivais. Estes agrupamentos, com “influências” de música popular estrangeira, começaram a ter mais sucesso do que a música tradicional romena instituída pelo governo (idem). Após 1989 a produção folclórica, embora desenvolvida a par das mudanças musicais visíveis em toda a região dos Balcãs, revela uma preocupação na manutenção da autenticidade e preservação da tradição (Popa 1996). Os músicos *Rom*, na Roménia, embora fossem politicamente desfavorecidos, eram musicalmente aclamados e tidos como profissionais altamente qualificados (Beissinger 2001).

A Sérvia, ao contrário da Bulgária e da Roménia, foi um país que entre 1941 e 1991 se demarcou pela tolerância e encorajamento à autodeterminação étnica. Foi no rescaldo da II Guerra Mundial que surgiu aquela que é possivelmente a forma musical mais popular na Sérvia, conhecida pelo nome de “*newly composed folk music*”, com a sigla *NKNM* (*novokomponovana narodna muzika*). Escritores jugoslavos datam a emergência da *NCFM* dentro do contexto de urbanização pós II Guerra Mundial, discutindo este género como sendo fortemente um produto da aculturação, sugerindo um processo de empobrecimento cultural provocado pela migração das populações rurais para as cidades (Petrovik 1974). Os textos destas músicas combinam evocações tanto do meio rural como dos ambientes modernos urbanos, agregando também instrumentos rurais com instrumentos modernos, geralmente amplificados. As temáticas são usualmente existencialistas, procurando representar o vazio emocional. A partir dos anos setenta surge a predominância de acordeões elétricos, guitarras, baixos e sintetizadores, sendo as vozes e os instrumentos amplificados com microfones e utilizados efeitos tais como o eco e a reverberação. Os *Rom*, enquanto uma das mais importantes minorias no contexto musical da Sérvia, cantavam também *NKNM*, destacando-se ainda as *brass bands* ciganas, formadas por todo o país. Na década de 90 surgiria o género e terminologia *turbo folk*, sucessor à *NKNM* (Forry 2000). As “*newly composed folk songs*” apelavam aos gostos da população urbana e suburbana, absorvendo elementos musicais dos principais centros urbanos dos Balcãs. Estas formas popularizadas de música inspiraram fortemente a música popular e o *rock*. Goran Bregovic foi uma das mais emblemáticas figuras deste contexto, ganhando reconhecimento internacional, sobretudo, enquanto compositor das bandas sonoras dos filmes de Emir Kusturica.

Bulgária, Roménia e Sérvia, três países da região dos Balcãs, cada um com a sua história e cultura próprias, mas relacionados nesta dissertação pela análise dos movimentos decorridos em torno da música no período estudado. Distingo estes países pelo seu similar percurso na afirmação da música performada por minorias étnicas, que, embora emergindo à margem dos valores musicais exaltados pelos respectivos governos, conseguiram vingar na sua popularidade, tanto dentro como além-fronteiras. As bandas formadas neste período, nestes países, poderão entender-se talvez como os “criadores” do género musical que pretendo estudar, aliando sonoridades e ritmos tidos como tradicionais dos Balcãs a elementos sonoros e instrumentos modernos,

característicos de uma Europa ocidental. Optei por aprofundar-me um pouco mais no caso búlgaro, mais concretamente nas *svatbarski orkestri*, por considera-lo historicamente relevante e interessante, tendo protagonizado um importante papel no *boom* da música dos Balcãs na Europa ocidental.

II.3. As *svatbarski orkestri* e o seu papel na emergência da “música dos Balcãs” na Europa ocidental no período final do comunismo

A música de casamento é definida por uma combinação entre instrumentação, repertório, contexto e estilo específicos. Embora o nome deste “género” musical seja “música de casamento” não se cinge a esta denominação, sendo também performada em vários outros eventos e celebrações sociais. Apesar de o termo remontar aos ensembles urbanos do século XIX formados pelos *Rom*, a música de casamento enquanto género distinto afirma-se essencialmente com o surgimento da amplificação dos instrumentos musicais utilizados. A nova sonoridade criada pela amplificação elétrica e a sua afinidade com a música *rock* tornou-se um símbolo de modernidade e aproximação ao mundo ocidental (Buchanan 1996).

Na década de setenta, as orquestras de casamento tiveram uma grande expansão na Bulgária, conquistando rapidamente as massas. O impacto causado pela música dos *Rom*, considerados pelo público como detentores de grande virtuosismo e de espírito inovador, provocou a preocupação do estado socialista, que os considerava propagadores de uma cultura não-pura (Gadjev 1987). O conflito entre as *svatbarski orkestri* e o estado búlgaro emerge com o início do comunismo na Bulgária, já em 1949, surgindo uma preocupação, por parte do estado, em projectar uma sociedade etnicamente homogénea, com base nas tradições culturais e musicais búlgaras “autênticas”, sendo, assim, este período marcado pela formação e propaganda de ensembles de folclore patrocinados pelo estado. A relação entre as orquestras de casamento, o público búlgaro e o estado é historicamente embutida no interior de um quadro de distúrbios de discriminação étnica e abuso dos direitos das minorias, sendo grande parte destas orquestras constituídas por músicos de minorias étnicas, especialmente turcos e *Roms*. Já no seio académico, a música das *svatbarski orkestri* foi durante muitos anos recusada e sem qualquer reconhecimento e legitimação na Bulgária, tendo sido posta de parte por não ser “pura” e pela sua associação a valores

sociais tidos como negativos: minorias étnicas, sociedade de classe-baixa, estilos de vida urbanos decadentes e influências culturais orientais.

No seguimento deste fenómeno, durante o período socialista a música performada por estes grupos foi fortemente condenada pelo estado e excluída da categoria de folclore. Antagonicamente, era adorada por milhares de fãs e encarada pela população como uma manifestação de contracultura. Devido ao triunfo destas orquestras fora da esfera do folclore patrocinado pelo estado, eram tidas como fenómenos incontrolláveis que ameaçavam a dominação da cultura musical. Numa tentativa de deter a propagação das *svatbarski orkestri*, o governo excluiu os seus músicos das comodidades sociais garantidas pelo estado – não tinham pensões ou segurança social, não tinham direito sequer a ser hospitalizados e não podiam incorporar nenhum sindicato profissional – eram despojados de quase todos os seus direitos de cidadãos. Esta “cruzada” contra os músicos de casamento atingiu o clímax entre 1984 e 1989, em conjugação com a política de nacionalismo mono-étnico do ex-primeiro ministro, Todor Zhivkov, que negava a existência de grupos minoritários na cultura da Bulgária. Na campanha de assimilação étnica, apelidada de “Processo de Regeneração”, as práticas e os símbolos da cultura muçulmana e turca foram abolidos e os cidadãos destas etnias foram até obrigados a mudar os seus próprios nomes para nomes oficiais búlgaros. Foi também proibido o uso da língua turca em público, bem como a escuta de transmissões, a produção de jornais, literatura ou trabalhos artísticos, rituais muçulmanos e o ensino do Alcorão. Entre muitas outras acções, os membros das minorias étnicas foram transformados fundamentalmente em não-cidadãos. A música destes “não-cidadãos” foi, por sua vez, chamada de “anti-nacional”, “de origem duvidosa” e “sem valor artístico”. Era acusada de contaminar a arte musical com elementos estrangeiros e orientais, sendo, então, proibidas as *performances* de música *Rom*, turca, grega e sérvia.

A conjuntura de exclusão da música de casamento não partia, contudo, apenas dos média veiculados pelo governo; na academia também se verificava o mesmo tipo de exclusão, sendo este tipo de movimento reputado como um misto de elementos estrangeiros, descorando a “pura” música tradicional búlgara. No entanto, combinando tecnologia, criatividade, dinamismo e as técnicas de improvisação, a música de casamento sintetizou o conceito de modernidade para a juventude búlgara. Foi então etiquetada como “novo-folclore” mas não folclore, e estilisticamente fundada na música

popular, mas não sendo música popular (Gadjev 1987). Após cerca de uma década de inexistência no mundo académico, começou a escrever-se sobre a música de casamento.

Um dos mais importantes “músicos de casamento” foi Ivo Papazov, líder da famosa orquestra de casamento *Trakiya*. Nos anos oitenta Papazov alcançou um estatuto lendário, tocando com um estilo eléctrico e virtuosístico (Buchanan 1996: 202-206). Papazov cita Charlie Parker e Benny Goodman como influências à sua técnica de improvisação e descreve a música de casamento como “jazz balcânico”, “*balkanskidzhar*” (Buchanan 1996: 203, 208, 222), apontando para as raízes da cultura popular ocidental. Papazov considera-se ele próprio o criador do estilo de “*svatbarski musik*”, que combina a música improvisada da Bulgária com elementos estilísticos da música tradicional da Grécia, Macedónia, Sérvia, Roménia, Turquia e música cigana, bem como *rock* e *jazz* americano. É uma música que apela a altos níveis de virtuosismo técnico, improvisação sobre motivos tradicionais, tempos muito rápidos, muita ornamentação, som muito amplificado, harmonias complexas, com uma estrutura livre, espontânea e dinâmica.

As *svatbarski orkestri* possuem entre quatro e dez músicos e a sua instrumentação é variada, incluindo geralmente acordeão, clarinete, baixo eléctrico e uma bateria, podendo ser também acrescentados a guitarra eléctrica, sintetizador, trompete, violino e saxofone. Verifica-se também a existência de instrumentos tradicionais, como o *kaval* (flauta de madeira de oito buracos e de fundo aberto), *gaida* (gaita de foles tradicional dos Balcãs e do sudeste da Europa) e *gudulka* (instrumento de cordas tradicional búlgaro, tocado com um arco). Muitas bandas têm vocalista (geralmente uma mulher), que canta com um *vibrato* específico do *Strandzha*, região do sudeste da Bulgária.

Durante a década de 80 a *svatbarski musik* emergiu, assim, como uma poderosa e significativa alternativa para a música dos ensembles folclóricos ditos profissionais, geralmente associados à cultura socialista. Tornou-se, conseqüentemente, muito popular no seio de pessoas de todas as classes, etnias e políticas, apesar do esforço do governo búlgaro para a erradicar. O exemplo de Papazov demonstra que o poder da música para invocar identidades socioculturais múltiplas é a chave para perceber algumas facetas importantes da transição política. Em suma, podemos dizer que na Bulgária a prática da *svatbarski musik* foi um presságio de transição política e é um símbolo da sua complexidade. Dentro da esfera da cultura búlgara, os seus *performers* continuam a

servir de agentes ou veículos de transição, invocando várias afiliações socioculturais através das componentes estilísticas variadas da sua música.

A partir do início da década de noventa, não só na Bulgária mas também nos outros países dos Balcãs, começa a emergir uma atmosfera sonora diferente, mais moderna, mas com profundas raízes folclóricas, uma mistura que ultrapassa as demarcações fronteiriças: surge uma “etnomúsica local”, fortemente baseada em multi-fusões étnicas entre os sons regionais dos Balcãs.

II.4. A “nova música” dos Balcãs e o seu impacto na Europa ocidental

A fragmentação política ocorrida no início da década de noventa nos Balcãs foi acompanhada por uma visível tendência musical divergente: anteriores alianças estéticas musicais intra-regionais eram substituídas por uma forma única, “as músicas sustentavam batalhas de independência e/ou defesa” (Rasmussen 2002). Novos géneros, como a *new composed folk music* e o *turbo folk* foram intitulados de “canções de guerra”, e tiveram o seu expoente máximo especialmente entre as guerras de 1991 e 1995, na Sérvia e ex-Jugoslávia.

No novo século, as formas de música tradicional e popular, que tão importante papel tiveram na oposição aos ideários do estado no período comunista, tornaram-se quase inexistentes na representação dos média, perdendo grande parte da sua significação cultural e sendo apenas lembradas como “reliquias de um tempo passado” (Rice 2002). A “*estradna musika*”, termo soviético utilizado para denominar a música popular, tornou-se praticamente extinta enquanto género musical, dando lugar ao termo inglês *popmusika*. O novo género, que passa por uma vasta variedade de denominações, consiste, em primeira instância, numa apropriação de estilos musicais dos Balcãs e de países vizinhos, onde os músicos criaram uma fusão de elementos “*folk*”, “*étnicos*” e “*nacionais*” com estilos *pop* ocidentais. Como convém a um género emergente, a rotulagem desta música tem sido tanto fluida como contenciosa e fornece um ponto de partida para analisar a sua importância cultural. Existem algumas tendências na nomeação deste(s) novo(s) género(s), sendo, segundo Rice, pelo início do século XXI, *popfolk* o termo mais usado, mas sendo também empregues terminologias como *novfolk* (“folk novo”), *folkrok*, *etnorok* e *etnopopmusika* (Dimov 2001: 16)

Exploremos a clarificação de algumas destas nomenclaturas utilizadas para dar nome ao “novo género”. Estas terminologias, maioritariamente formadas pelas palavras inglesas *popular*, *folk*, *ethnic* e *rock*, apreendem não só a união destes tipos de música mencionados, mas formam também a ligação simbólica de uma nova forma de modernidade anglicizada e americanizada de que muitos búlgaros andavam à procura desde 1989 (Rice 2002). O termo *Jazz Balcânico*, como já referido, foi utilizado pela primeira vez por Papazov, numa entrevista em 1992, onde descreve o estilo de música de casamento como “*balkanskidzhar*” (jazz balcânico), apontando para as raízes da cultura popular ocidental, e combinando o estilo *balkan* e turco com *jazz* americano (Buchanan 1996: 203, 208, 222). A par do termo *jazz balcânico* existe também o conceito *EtnoJazz*, definido enquanto forma de interação entre a música folclórica dos Balcãs e o vocabulário global do *jazz* (Levy 2002). O *turbofolk* nasceu no final dos anos oitenta, em Belgrado, Sérvia, misturando temas da música folclórica tradicional dos Balcãs com música *house* europeia ocidental. Revela ainda a influência da *pop garage* britânica e das tradicionais *brass bands* sérvias. Teve grande adesão da juventude sérvia no início dos anos noventa e seria o estilo que dominaria a década em Belgrado. O “discurso *turbofolk*” emergiu como um discurso de guerra, passando a representar um estilo de vida particular. Embora tecnicamente nascido na Sérvia, o *turbofolk* expandiu-se a toda a região dos Balcãs e à Europa Ocidental. Por último, o *popfolk* ou *chalga* é ao mesmo tempo uma arte popular, uma mercadoria com valor económico, um local para a modelagem de novos comportamentos possibilitados pela transição do comunismo para o capitalismo, e um símbolo amplamente polissémico (Rice 2003: 36). A enorme popularidade destes novos géneros durante a década de 1990 parece instalar um desafio para os pilares da era da ideologia comunista: o progresso cultural com base num modelo de elite da Europa ocidental e do nacionalismo mono-étnico, valores que parecem viver entre alguns políticos e intelectuais na transição pós-comunista. A *chalga* performa um legado otomano, entre os estilos musicais dos países vizinhos dos Balcãs e elementos musicais *Rom*, proclamando aos seus fãs uma identidade balcânica (“balcanismo”), contrária às ideologias nacionais “puras”. Celebra ainda a centralidade dos *Rom* no espectro musical. Como Statelova (2001: 68) afirmou, “em contraste com a música popular, [popfolk] é anti-etnocêntrica”. O *novfolk/neofolk*, por sua vez, afirmando-se como o novo conceito de *folk*, abandona o conceito de “arte” enquanto objecto autónomo, enlaçando a “*essência do povo como um campo cultural específico*”

no mundo moderno, aberto a caminhos imprevisíveis de liberdade artística” (Levy 2002).

Estes conceitos não terminam em si próprios, são apenas um conjunto de possíveis abordagens a uma nova tendência musical, nascida da viragem política de 1989. A delimitação entre eles é por vezes bastante ténue, mas, o que pretendo aqui realmente vincar é que acima de tudo, começou a vingar a premissa de que os músicos devem experimentar uma nova onda de criatividade, mais livre, e reapropriar os “dois lados da moeda”, não fazendo divisão entre compositores e performers (Levy, 2002).

II.5. Emir Kusturica e *Fanfare Ciocarlia*: a expansão de uma nova tendência

O *boom* da música balcânica poderá dever-se em justa parte ao grande impacto causado pela música e filmes de Emir Kusturica. Cineasta e músico sérvio, com uma expressiva sequência de trabalhos internacionalmente aclamados, Kusturica é visto como um dos mais criativos realizadores de cinema dos anos oitenta e noventa. O seu estilo é demarcado como altamente individual, exuberante, ricamente evocativo e carnavalesco, que deslumbra o espectador. Embora muitos críticos tenham elogiado a imaginação e sem limites de Kusturica, outros avaliam o seu trabalho como “excessivo, exotizado e superestimado” (Iordanova 2003).

Os filmes sobre os *Rom* levantam frequentemente questões de “autenticidade” e “verdade” da representação. Dois dos mais conhecidos filmes de Emir Kusturica, *O Tempo dos Ciganos* (1989) e *Gato Preto, Gato Branco* (1998) expuseram representações esmagadoramente positivas da vida e cultura ciganas, utilizando alegorias narrativas convencionais. Ao mesmo tempo, estes filmes apresentam um espaço representativo para Kusturica desenvolver os “espetacularmente belos e mágico-realistas efeitos visuais”, que se tornaram a sua assinatura cinematográfica (a cena do dia de São Jorge em *Time of the Gypsies*, por exemplo). Este romantismo é ainda mais pronunciado em *Gato Preto, Gato Branco*, onde a vida *Rom* é apresentada como uma interminável “montanha-russa de aventura” (Iordanova, 2008: 87). Como argumenta Iordanova, a representação omnipresente dos ciganos no cinema dos Balcãs na verdade fornece um meio substituto para a auto-representação dos grupos étnicos dominantes e para as suas próprias preocupações com a marginalidade e identidades étnicas

(Iordanova 2001: 213-32). A nível narrativo, Emir Kusturica pode apresentar-se como um elemento de estudo do balcanismo. Grande parte dos seus filmes, internacionalmente reconhecidos, relacionam-se ou com temáticas da ex-Jugoslávia, como *Do You Remember Dolly Bell?* (1981), *When Father Was Away on Business* (1985) e *Underground* (1995), onde o autor fala sobre o crescimento das províncias sob um regime comunista, ou sobre a minoria étnica Rom, como *Time of Gypsies* (1989) e *Black Cat, White Cat* (1998).

Tal como afirma Gorbman (2000), para o espectador, assim como é seguida a narrativa de um filme no plano perceptual, também a música habita as sombras da sua atenção, mesmo que de forma não consciente, flexionabilizando a sua representação da imagem através da significação da linguagem musical:

“Film music is like the medium of a dream, forgotten in the waking state; but this medium is itself not neutral. It embodies and disseminates meaning, all the more powerful in not actively being noticed” (Gorbman 2000: 234)

É notória a existência de um relacionamento da amostra em análise (as bandas que escolhi), bem como de todo o universo geral da música estudada nesta dissertação, com a música que é performada nos filmes de Kusturica. Tanto pelas alegações nos discursos dos músicos que entrevistei, como pela minha sensibilidade na escuta e análise musical comparativa, onde se denota o mesmo género de ritmos e sonoridades, e, sobretudo, a presença do imaginário para o qual somos transportados através dos seus filmes. Para melhor compreender o impacto da música de Emir Kusturica em Portugal procurei analisar os primeiros relatos surgidos na imprensa escrita acerca da sua música.

O primeiro concerto de Kusturica em Portugal data de Julho de 1999, no Cine-Clube de Faro, ano em que o cineasta e a sua banda, a *No Smoking Orchestra*, fizeram a sua primeira *tourneé* internacional, que ficou conhecida como “*Side Effects*”. Neste ano em Portugal actuaram em três cidades: Faro, Portimão e Santa Maria da Feira.

No ano seguinte, e no mesmo mês, Emir Kusturica regressa a Portugal, actuando nas Festas da Cidade de Lisboa. Após um interregno de quatro anos, o cineasta e a sua banda voltam para pisar o palco do Coliseu dos Recreios. Em 2005 muito foi escrito na imprensa acerca desta passagem de Kusturica por Portugal: pela terceira vez no país, Kusturica e a *No Smoking Orchestra* actuaram em Janeiro no Coliseu dos Recreios e em Agosto na Zambujeira do Mar. Nesta altura, ao contrário do que se verificou nos

concertos dos anos anteriores, os concertos de Kusturica eram expostos e opinados em diversos jornais, sendo recorrente e clara a sua denominação enquanto “música balcânica” e “*world music*”. Pode ler-se no *Blitz*, a 11 de Janeiro de 2005, a seguinte manchete: “Promessa de festa balcânica no Coliseu dos Recreios, sob a alçada de A vida é um milagre”.

“Banda de loucos ou de iluminados. A No Smoking Band actua esta noite no Coliseu dos Recreios, em Lisboa, e espera-se folia da grande. A lotação está esgotada, a provar o interesse do público pelas tropelias desta formação que tem tudo para ser incorporada nas prateleiras da “World music”, mas que nos discos e nos concertos se revela muito mais do que a tradução, mais ou menos fiel à “verdade” original, a música tradicional dos Balcãs. Já lhes colaram o rótulo “gypsy tecno-rock” e a sua estética e apresentação tem tanto de punk como de folclore e de circo (...) Música cigana, danças balcânicas, música clássica e agressão punk são servidos por estranhas personagens envergando trajes bizarros, num caleidoscópio que, por detrás de uma alegria que se confunde com loucura furiosa, esconde algum negrume.”

Fernando Magalhães, *Público*, 17 de Janeiro de 2005

Deste trecho retirado de uma peça do *Público* podemos retirar três premissas, que foram recorrentes na maioria dos artigos que analisei acerca da temática: primeiro, Kusturica é uma personalidade aclamada em Portugal. O público gosta das suas *performances* e há geralmente grande expectativa pelos concertos, sendo invariável ler-se expressões como “espera-se folia da grande”, ou “a lotação está esgotada”. Em segundo lugar, a sua música é categorizada enquanto *world music*, e assumidamente música dos Balcãs. Por último está notoriamente presente todo um imaginário do personagem cigano que circunda o cineasta, erigido principalmente através dos seus filmes. Veja-se o exemplo do que foi escrito no *Diário de Notícias*, na mesma data:

“O ambiente é festivo, intenso e dançável, captando sobretudo heranças das musicologias ciganas da região. Cabelos despenteados, guitarra nas mãos e charuto na boca, Kusturica é a encarnação humana da informalidade de um som que costuma cativar mesmo os menos dados às aventuras da world music”.

Nuno Galopim, *Diário de Notícias*, 17 de Janeiro de 2005

Toda esta aura fantasiosa criada em torno de Emir Kusturica, tornou-o num ídolo dos apaixonados da música balcânica e do espírito musical cigano. Entre 1999 e 2012 Kusturica realizou vinte e cinco concertos, de norte a sul de Portugal. Os portugueses, de forma geral, parecem gostar dos espectáculos do realizador bósnio, da sua orquestra e dos sons dos Balcãs, não fossem sempre esgotados os bilhetes para os seus concertos.

Assumindo, através da minha análise de algumas peças jornalísticas escritas acerca das presenças de Kusturica em Portugal, que a maioria dos comentários tecidos são de carácter positivo. Contudo, é interessante analisar também as críticas que lhe foram feitas. Tomo como exemplo (um dos poucos que consegui recolher) o artigo “*Um medíocre equívoco chamado Emir Kusturica*”, publicado no Diário de Notícias a 19 de Janeiro de 2005. O autor começa por referir a ideia de que a música que se ouvira no concerto no Coliseu a 17 de Janeiro não era música dos Balcãs, nem mesmo música cigana:

“Qualquer tentativa de comparar a música da No Smoking Orchestra de Emir Kusturica à genuína música cigana balcânica que lhe serve de inspiração será o mesmo que tentar encontrar nos Enapá 2000 marcas da identidade das tradições musicais portuguesas. O concerto, que apresentava um Coliseu esgotado à pinha, em noite de grande farra, foi um desenrolar de mediocridade musical, com tentativas de encenação do nonsense característico do cinema de Kusturica em busca de um certo humor barato que faria o sucesso em qualquer Queima das Fitas bem bebida.”

Nuno Galopim, *Diário de Notícias*, 19 de Janeiro de 2005

Curiosamente, a par deste desdém por Kusturica, o jornalista glorifica, sim, o trabalho de Gorán Bregovic, que é verdadeiramente o criador das aclamadas bandas sonoras dos seus filmes, e talvez o responsável por grande parte do sucesso do imaginário sonoro balcânico-cigano:

“É claro que, com a excepção de uma minoria que eventualmente tenha comprado (ou sacado na Internet) as bandas sonoras de Gato Preto Gato Branco ou A Vida É Um Milagre, ninguém conhecia as músicas que desfilavam pelo palco. De facto, alguns foram então definitivamente confrontados com o facto de que grande parte da melhor música do cinema de Kusturica não cabe ao realizador, mas sim ao magnífico colaborador de outros tempos chamado Gorán Bregovic (esse, sim, com memórias de belíssimo concerto há alguns anos frente à Torre de Belém). Mesmo assim, desconhecendo a música em palco, a multidão não parecia importar-se, e continuava a dançar e a responder aos «ooooobrigados» insistentes de um vocalista com ar de pateta que assim julgava estar a comunicar com os autóctones. A música da No Smoking Orchestra parte de facto de raízes balcânicas, mas acrescenta-lhes temperos vários, do rock ao pimba (sim, um tema mais parecia saído de um best of do Emanuel, e o povo continuava a aplaudir em festa... Sucedâneo oportunista de uma riquíssima herança tradicional, a música que subiu ao palco do Coliseu era travestida de maneirismos e truques duvidosos, cantada frequentemente num inglês que deitava por terra toda a sua genuinidade.”

(idem)

É inevitável falar sobre a música dos filmes de Emir Kusturica sem passar pelo nome de Goran Bregovic. Músico e compositor sérvio-bósnio, Bregovic destacou-se especialmente pelas composições sonoras para filmes de Kusturica e pela sua

participação na banda *Bijelo Dugme*, da qual era líder, guitarrista e compositor, entre 1974 e 1989. A sua música apresenta fortes raízes dos Balcãs, conciliando sons das *brass bands* ciganas com polifonias tradicionais búlgaras, entre guitarras elétricas e percussões tradicionais, misturado com um toque de *rock*. A peculiar relação com o cineasta Emir Kusturica deve-se possivelmente ao facto de serem provenientes do mesmo meio, da mesma geração, tendo ambos sido submetidos a experiências sociais semelhantes. No final dos anos oitenta Bregovic compõe a banda sonora de *The Time of the Gypsies* (1989), seguindo-se de imediato *Arizona Dream* (1992) e, em 1995, arrecada um *Palm D'Or* com a música do filme *Underground*.

A sua banda *Weddings and Funerals Orchestra*, criada em 1998 e cujo nome, e música, têm raízes nas *svatzbarski orkestri* búlgaras, continua a tocar por todo o mundo⁵.

"One of the great things about Emir's movies is that they show life exactly as it is - full of holes, hesitations and unexpected events. It's this imperfect, unorganized side that I wanted to preserve above all. Even the songs recorded with Iggy are very under-produced. There's just his voice and behind it a gypsy-orchestra blowing into old pre-war trumpets and cow's horns. It's really very simple." (Gorán Bregovic)⁶

II.6. “Os Ciocarlia? São OS MESTRES!”

Uma premissa que me foi transmitida com muito afínco na primeira entrevista que realizei no decorrer do meu trabalho de campo com os músicos de *Farra Fanfarra* foi que “os Ciocarlia são os mestres”. Mais tarde, constatei que realmente deveriam sê-lo, pois quase todos eles, por estas ou por outras palavras, me disseram o mesmo.

Em dez anos, *Fanfare Ciocarlia* passaram de uma pequena aldeia da Roménia a um vasto circuito internacional de concertos, culminando no prémio BBC de melhor grupo de *world music* (2006). A banda surge de um conjunto de cidadão *Rom*, camponeses e artesão, da aldeia de Zece Prajini, que tocavam em casamentos e baptizados, até que, em Outubro de 1996, o produtor Henry Ernst⁷, de visita ao local, convenceu um grupo de músicos a fazer uma turné. Nascia assim a *Fanfare Ciocarlia*. Este convite resultou em mais de mil concertos, em mais de cinquenta países. Henry Ernst conta como decorreu o acaso que o levaria até estes músicos:

⁵ Tour 2013/2014 em <http://www.goranbregovic.rs/tour/>

⁶ Em <http://www.goranbregovic.rs/biography/>

⁷ Produtor alemão

“I was talking to a farmer, buying gasoline, and it came up that I liked the music of Romania very much. He told me, “Hey man, go straight ahead and there’s a tiny village called Zece Prăjini, where Gypsies live who play brass music.” This was totally new to me, so I say, “Yes, cool,” and go there to have a listen. I was supposed to be there for one hour, but when I heard the music, they simply blew me away. So I stayed three months and the idea came up to present this music in other countries, in my native country of Germany.”⁸

A instrumentação da banda é composta por trompetes, tubas, clarinetes, saxofones, baixo e percussão, as canções são entoadas em *romani* ou romeno e o seu estilo musical traduz-se num misto entre música folclórica *Rom* e da Roménia, juntamente com estilos turcos, búlgaros, sérvios e macedónios. São reconhecidos pela sua rapidez, grande energia sonora e ritmos complexos.

Como não poderia deixar de ser, existe uma conexão entre *Fanfare Ciocarlia* e Emir Kusturica, tendo os primeiros participado no filme *The Time of the Gypsies* (1989), juntamente com outros artistas.

Em Outubro de 2005, no Blitz, numa reportagem intitulada “A banda mais rápida do mundo”, podia ler-se:

“O sucesso de Fanfare Ciocarlia em todo o mundo (...) ter-se-á devido em parte à introdução cinematográfica ao imaginário xunga dos ciganos de leste, pelo realizador bósnio Emir Kusturica. (...) Uma sonoridade delirante e um ou outro dente de ouro aproximam-nos, mas é na Fanfare Ciocarlia que encontramos o mais puro sangue cigano dos Balcãs. (...) A vida de Fanfare Ciocarlia mudou muito desde que se tornaram estrelas da world music.(...) E esta música foi feita para ser ambulante, por isso o concerto – frenético, apaixonado, inesquecível – termina no bar do Fórum Lisboa, como o final feliz de um filme de Kusturica.”⁹

Rodrigo Madeira, *Blitz*, Outubro de 2004

Ora, o que analisei na imprensa portuguesa acerca do que foi escrito sobre os *Fanfare Ciocarlia* assemelha-se em parte, embora a um nível mais reduzido, àquilo que era dito sobre os concertos de Kusturica. São recorrentemente utilizadas as premissas da música “autêntica” e “pura” dos Balcãs, categorizada também como *world music*.

⁸ Entrevista retirada do site <http://thethread.dukeperformances.duke.edu/2012/09/interview-henry-ernst-on-fanfare-ciocarlia/>

⁹ *Fanfare Ciocarlia* realizou uma digressão de sete datas por Portugal, de Bragança a Lisboa, entre 22 de setembro e 2 de outubro de 2005

A banda realizou o seu primeiro concerto em Portugal a 29 de maio de 1999, dois meses antes do também primeiro concerto de Kusturica no país. O local da estreia foi o Festival Cantigas de Maio¹⁰, no Seixal.

II.7. Dos Balcãs a Portugal: Primeiras bandas portuguesas a tocar música dos Balcãs

Localizados em dois extremos opostos do continente europeu, entre Portugal e os Balcãs, em primeira instância, a relação não é muito evidente. Em termos históricos, não existem grandes “histórias” para contar, em termos político-sociais, as experiências foram bastante díspares. No que toca, então, à cultura musical, a possibilidade de estabelecer paralelismos parece-me bastante remota. Mesmo assim afigura-se o facto: existem algumas pessoas que em Portugal e de nacionalidade portuguesa tocam música balcânica, que gostam de ouvir música balcânica, que idolatram, como já foi referido, entidades musicais como Emir Kusturica e *Fanfare Ciorcarlia*.

Um dos principais objectivos desta tese é justamente tentar perceber o porquê deste *boom* de música que remete para as sonoridades características dos Balcãs, no decorrer dos últimos anos, em Portugal. Antes de entrar na análise do processo de surgimento das primeiras bandas a tocar este género de música, surge a necessidade de abordar um aspecto incontornável neste campo: o fenómeno da globalização.

“Often music is used as a metaphor of global social and cultural processes; it also constitutes an enduring process by and through which people interact within and across cultures” (Stokes, 2004)

Neste início de milénio as pessoas estão envolvidas com o processo de globalização, interligando cidades, estados e nações, independentemente da distância que os separa. Este complexo incutir um vasto conjunto de mudanças nas sociedades contemporâneas, mudanças que acabam por influenciar no vestuário, linguagem, músicas, alimentação, comércio, comportamento das pessoas, e nos seus próprios processos de identificação (Hall 1996).

O acelerado movimento transnacional de pessoas, mercadorias, capitais e informação, embolsou consigo, como não poderia deixar de ser, inúmeras práticas musicais. Surgem os discursos acerca do conceito de *world music* e os sons não

¹⁰ Festival de Musicas do Mundo que se realizou em Portugal entre 1989 e 2002

ocidentais começam a ser encarados como sendo de riquíssimo valor, como se se tratasse de uma descoberta do exótico. Os processos de fluxos globais de música e dança, passam por uma desterritorialização semelhante à dos migrantes, cujas identidades são transformadas nos espaços transnacionais em que entram. As mudanças nos usos da música ao longo do tempo e o seu transporte através do tempo são cada vez mais reflectidos nas etnografias musicais, sendo notória a mistura de estilos musicais e culturais que se encontram num único local.

É neste contexto de globalização que surgem em Portugal os primeiros agrupamentos musicais portugueses que performam assumidamente reproduções da música dos Balcãs: *Kumpania Algazarra*, em 2004, e *Farra Fanfarra*, em 2006. Foram estes dois agrupamentos musicais, que serão analisados de seguida, que entoaram em Lisboa as harmonias e ritmos frenéticos que transportam o imaginário do ouvinte para o leste europeu, para os icónicos cenários dos filmes de Kusturica, para as típicas festas *Rom*, onde a música é o ingrediente principal.

Cap. III – Entre *Kumpanias* e *Fanfarras*

III.1. Introdução: Processo de análise e constituição da amostra

Para analisar o sujeito em estudo nesta dissertação - um conjunto de bandas em Lisboa com determinadas características em comum - tive de iniciar a minha pesquisa recolhendo todo o universo de agrupamentos musicais que numa primeira análise se pudessem enquadrar na minha pesquisa. Após uma recolha, quer através da internet, quer falando com músicos conhecidos que fazem parte do meio, deparei-me com a existência de cerca de dez bandas, cujo som e repertório me remetia para um imaginário sonoro balcânico.

Embora mais ou menos homogêneos nos elementos musicais empregues, estes agrupamentos apresentaram-se profundamente heterogêneos em diversos outros pontos: desde bandas de três elementos a bandas com quase trinta músicos, algumas de composição apenas masculina, outras mistas, com ou sem vocalista, com instrumentos acústicos ou amplificados, que tocavam *covers* ou originais, com pessoas de diferentes faixas etárias e nacionalidades.

A escolha das duas bandas que viriam a ser a amostra na minha tese resultou da tentativa de abarcar aquelas que me pareciam as mais representativas do universo estudado e, assumidamente “bandas de Lisboa”, sendo esta a delimitação territorial do meu estudo.

Antes de prosseguir para uma etnografia das bandas escolhidas e para a exposição dos argumentos que me levaram a esta selecção, parece-me pertinente, e interessante, apresentar uma breve análise da recolha que fiz de outras bandas deste universo. Seleccionei para o efeito seis bandas de Lisboa, visto existirem mais bandas “do género” espalhadas por todo o país.

Irei enumera-las por ordem cronológica da sua criação:

Original Bandalheira

Nascida em 2008, é composta por oito a dez elementos, entre sopros, percussão e dança do ventre, variando conforme o tipo de *performance*. A sua música consiste essencialmente numa mistura de ritmos, numa fusão entre a música portuguesa e a

música dos Balcãs. Caracterizando-se por muitas improvisações e *covers* bem conhecidos, os músicos pretendem homenagear o espírito nómada e festivo das Fanfarras características dos Balcãs.

Peña Kalimotxo

Peña Kalimotxo nasceu em 2008. Por iniciativa de um dos seus músicos, o grupo, de nove elementos, foi originalmente criado para fazer animação no festival realizado anualmente em Lavre, vila alentejana de onde é natural a maioria dos seus membros. O alargar de horizontes foi uma consequência natural do impacto bastante positivo que obteve nas suas primeiras apresentações. As solicitações de âmbito regional multiplicaram-se, e têm evoluído para uma área de ação cada vez mais ampla. Visto todos os seus membros viverem actualmente em Lisboa, afirmam-se enquanto banda lisboeta: “*Para animar a malta, aqui na cidade, a receita tem vindo a orientar-se para a música balcânica e gypsy ainda que, pontualmente, e para dar espaço às coreografias dos animadores, façamos algumas incursões pelo som dito "comercial"... Venham daí... Cantem, pulem e dancem connosco!*”¹¹ A banda é constituída por nove elementos.

Bizu Coollective

Nascida em 2009, *Bizu Coollective* depressa começou a dar os primeiros passos enquanto banda itinerante. Agora (e desde 2012) como banda de palco, foca o seu trabalho na essência das *brassbands* tradicionais, neste caso suportada por uma secção rítmica (bateria e baixo), teclas e um DJ, dando uma nova roupagem a temas conhecidos do *mainstream* mundial. Os estilos principais andam em torno do *balkan*, passando pelo *Ska*, *Funk*, *Hip Hop*, *Jazz*, *Disco-Sound* e *Afrobeat*. Recentemente participam e vencem o Brass D'Ferro 2013- Torneio de Fanfarras e Orquestras.

Gapura

O projecto *Gapura*, composto por seis elementos, nasceu nos finais do ano 2009. Segundo os membros da banda, as suas músicas são inspiradas pela música

¹¹ Entrevista realizada a Peña Kalimotxo, Fábrica Braço de Prata, 27 de Setembro de 2013

cigana, sonoridades balcânicas e um pouco pela música de todo o mundo, tal como *Flamenco, Fado com Hip Hop, Klezmer com Tango, Gypsy Jazz, Afrobeat e Ska*.

Pás de Problème

Os *Pás de Problème* surgiram em 2010. Para além do seu repertório original são também interpretes de temas que nos remetem para os Balcãs, *klezmer, santards de jazz* e *soundtracks* populares. Definem a sua música através dos ritmos dançáveis, frenéticos e rápidos que encontram na música balcânica e cigana, passando também pelo *punk* e pela improvisação, afirmando-se enquanto criadores de uma nova corrente à qual se pode dar o nome de “*gypsy-pázada-punk-jazz*”.

A banda actualmente tem uma formação de palco com instrumentos acústicos e eléctricos, sendo constituída por oito ou mais elementos. Já marcaram palcos como A Festa do Avante, o Fáz Música Lisboa ou o *Mischief Festival* em Inglaterra, entre muitos outros.

Marco i Blacky

Amigos de longa data, e originários de diferentes meios musicais, os membros desta banda foram adquirindo e partilhando ao longo do tempo o seu interesse pelo universo da música balcânica. Assim, no dia 3 de Junho de 2012, na Quinta do Vale, em Vale da Pinta¹², foram dados os primeiros passos da *Marko i Blacky Orkestar*, apresentando o seu primeiro espectáculo. A banda é constituída por nove elementos: um trombone, uma tuba, dois sousafones, um trompete, um clarinete e dois percussionistas.

Posta esta listagem das bandas e uma breve descrição das mesas, podemos verificar a existência de, pelo menos, seis bandas que, em Lisboa, podemos considerar fazerem parte do mesmo universo musical. Existem mais, sem dúvida, mas, pareceu-me que teria maior pertinência focar-me na apresentação (ainda que breve) das bandas que têm mais visibilidade actualmente. Este universo de balcanismo tem vindo a crescer: de ano para ano surgem mais agrupamentos musicais a seguir esta linha. É muito interessante verificar que no meu próprio grupo de amigos, e no meu universo

¹² Freguesia do concelho do Cartaxo

musical, me deparo com amigos a procurar este tipo de projectos, a interessar-se por este género de sonoridades, e até mesmo a propor-me: “*Maria, vamos fazer uma Fanfarra, é o que está a dar!*”.

Na listagem atrás apresentada ficaram por mencionar duas bandas: *Kumpania Algazarra* e *Farra Fanfarra*. Estes dois agrupamentos musicais são importantíssimos para o estudo das representações das sonoridades dos Balcãs no universo português pois foram as bandas pioneiras deste género em Portugal. E foi ao longo do trabalho de campo que comecei a perceber estas duas bandas estavam ligadas por um indivíduo: foram “inventadas” pela mesma pessoa. E é aqui que surge o Kiko.

III.2. Kiko: A experiência musical individual e a sua repercussão num colectivo

Tal como já foi abordado no enquadramento teórico, um dos mecanismos para examinar a forma como unidades sociais constroem a música é através da análise do agente humano, actuando sobre a história da sociedade para criar formas culturais. O indivíduo herda e apropria as práticas musicais juntamente com as práticas económicas, ideológicas e sociais, e assim recria, reconstrói e reinterpreta. O indivíduo estudado, Kiko, afirma-se enquanto um individual representante na medida em que apropria, activa e manuseia um mundo simbólico social que acabaria por abrir portas à emergência de uma conjuntura musical e social específica. Através da história deste músico pretendo ajudar a responder a algumas das questões centrais desta dissertação, tais como: por que razão é que nos últimos anos alguns grupos de jovens começaram a tocar música dos Balcãs em Portugal? E porquê esta música e não qualquer outra?

No decorrer das primeiras entrevistas a músicos das bandas em estudo muitos me diziam “*fala com o Kiko*”, “*o Kiko é que será capaz de te explicar isso*”, “*o Kiko sabe muito sobre música dos Balcãs*”, “*tens mesmo de falar com o Kiko!*”. Imediatamente percebi que esta pessoa, a quem chamavam “Kiko”, deveria ser uma peça chave para as minhas pesquisas.

Conheci o Kiko no Bacalhoeiro¹³, local que já havia anteriormente frequentado para ver diversos concertos, e onde ensaiam os *Farra Fanfarra*. Entrei na sala onde estavam a ensaiar e encontravam-se todos a tocar, nos seus lugares, e um outro indivíduo, de trombone na mão, andava de um lado para o outro, meio saltitante, a

¹³ Associação cultural sem fins lucrativos, criada em 2006, localizada na Rua dos Bacalhaus, em Lisboa.

tocar, a coordenar os outros músicos, a cantar ritmos e melodias. Era claramente a pessoa que estava a “dirigir” o ensaio, logo, deveria ser ele o Kiko. Estava curiosa por perceber quem era aquela pessoa e porque todos os outros falavam dele como se fosse um líder e até mesmo uma referência em termos musicais.

O Kiko é um jovem músico de 31 anos, que vive em Sintra e é membro fundador das duas bandas em análise nesta dissertação: *Os Kumpania Algazarra* e os *Farra Fanfarra*. Começou os seus estudos musicais aos 12 anos, no Conservatório de Sintra, em viola dedilhada, completando o terceiro grau do curso básico de instrumento. Este primeiro contacto com a música advém da influência do seu meio familiar:

“Escolhi a viola porque já tocava em casa, já sabia umas músicas que tinha aprendido com o meu pai, tipo “House of the Rising Sun” e essas cenas. Depois saí do Conservatório no terceiro grau porque já na altura não estava a curtir, queria era rock and roll e coisas assim, e além disso também saía das aulas e o pessoal ia todo curtir e eu tinha de ir pra escola de música. Fartei-me. E os meus pais perceberam. Eles sabiam que eu tinha o “bichinho da música” e que não precisava do Conservatório para o alimentar.”¹⁴

Tendo adquirida a formação básica do instrumento, continuou a tocar guitarra em bandas de garagem e a desenvolver a sua experiência musical. Começou por integrar bandas de *rock* e *hardrock*, seguindo-se posteriormente um caminho um pouco mais alternativo, através do qual começou a explorar estilos como *ska*, *reggae*, música africana, *klezmer*, entre a guitarra e o bandolim, instrumento que entretanto começou também a tocar. Mais tarde, pelos seus 19 ou 20 anos, por influência de um amigo que tinha um trombone, o Kiko decidiu “começar a brincar um pouco no mundo dos sopros” e foi para a Banda Filarmónica dos Aliados de São Pedro de Sintra, onde teve aulas de trombone e de solfejo com o maestro da banda. Ainda hoje mantém ligações à banda filarmónica, e continua a tocar lá de vez em quando. Na banda afirma ter desenvolvido a leitura de partituras, que lhe viria a ser muito importante no futuro:

“Acho que aprendi mesmo muito na banda filarmónica e, ao contrário do que muita gente pensa, as bandas filarmónicas sempre foram e continuam a ser grandes escolas de música, principalmente para quem toca instrumentos de sopro”.¹⁵

¹⁴ Entrevista realizada a Kiko, Rossio, 28 de Fevereiro de 2014

¹⁵ Idem

2.1. Primeiro contacto com os sons dos Balcãs

Foi no verão do ano 2000 que este jovem, sem qualquer propósito para tal, teve o seu primeiro contacto com um universo musical que veria a demarcar fortemente o seu perfil enquanto músico. Tudo começou com um pequeno projecto musical que tinha desenvolvido na altura com uns amigos, os *Mandachuva*. Os *Mandachuva* eram uma banda de garagem que tocava “músicas do mundo”, como *ska*, música africana, *samba*, vários estilos brasileiros (sendo que o baterista era brasileiro). Com esta banda o Kiko e os amigos fomentaram laços com outros músicos, em Odemira, no Alentejo, fazendo todos parte de uma comunidade, a *Tamera*. Era uma comunidade com muita gente diferente, muitos músicos:

“Tínhamos uma relação muito forte com eles naquela altura, íamos lá muitas vezes, e eles estavam envolvidos em programas de intercâmbios de jovens e foi numa conjuntura destas que nos convidaram. O destino foi a Bósnia, cidade de Kostanitz, e estaríamos lá durante três meses. A viagem foi grande, fomos de carro, ainda parámos por Espanha, estivemos na Áustria em casa de amigos, na volta também a mesma coisa.”¹⁶

Este intercâmbio consistia na restauração de uma igreja que estava em ruínas, destruída durante a guerra, bem como no desbravamento de todo o terreno envolvente. O grupo de jovens estava instalado num acampamento nas proximidades e todos os dias se dirigiam ao local com o mesmo intuito. Ao contar-me esta experiência, ou, melhor, este conjunto de várias experiências resultantes da sua primeira passagem pela Bósnia, Kiko realça acima de tudo a grande riqueza cultural do grupo e as trocas de vivências entre os seus membros:

“Foi incrível viver três meses com aquele grupo de pessoas vindas de várias partes do mundo. A nível pessoal foi riquíssimo para mim. Na altura havia muitos programas deste tipo para aquela zona por causa do pós-guerra e havia sinais da guerra bem frescos por todo o lado. Estivemos em campos minados, que fomos visitar também durante o programa. Havia montes de pessoal armado, histórias muita malucas, as paredes estavam todas baleadas, montes de ruínas de bombas... Na altura ainda era muito fresco e havia poucas pessoas a ir para aquela zona. Não senti nada que fosse um local perigoso mas tínhamos de ter cuidado com as minas, não podíamos andar tipo a passear no pinhal à vontade. Depois nós, o grupo de Portugal, éramos quase todos músicos, e claro que nos juntámos lá ao pessoal que também era músico, levámos os instrumentos e curtimos um bocado uns com os outros. Vimos lá muitos concertos, comprámos discos. Fizemos realmente amigos, principalmente pessoal ali da zona dos Balcãs,

¹⁶ Idem

*e entretanto eles até já nos vieram visitar depois em Portugal. Ainda hoje mantemos contacto.*¹⁷

Foi neste primeiro trabalho de campo na Bósnia que Kiko teve o seu primeiro verdadeiro contacto com sonoridades dos Balcãs:

*“Foi realmente lá que eu comecei a ter mais ligação com este tipo de música. Também foi nessa altura que conheci os filmes de Kusturica e que começou a despertar em mim um bichinho por aqueles sons que até lá me passavam completamente ao lado, nem me apelavam muito. Andava mais a curtir ondas de Mr. Bungle e esse tipo de bandas; nada a ver com Balcãs, mas já tinha de certa forma essa influência balcânica, embora noutra perspectiva. Tanto para mim como para os músicos que iam comigo, esse foi o nosso primeiro contacto mais a sério com esse tipo de música.”*¹⁸

No ano seguinte, Kiko e este mesmo grupo de jovens portugueses voltaram à mesma cidade para realizar trabalho comunitário durante mais três meses, mas desta vez para restaurar um edifício de uma antiga fábrica que viria a ser a Casa da Juventude. Esta segunda viagem, para Kiko, já não representava apenas um trabalho comunitário mas também um trabalho enquanto músico. Tendo ficado, na viagem anterior, com uma curiosidade acrescida acerca da música que se ouvia e que se tocava naquela região, o jovem músico regressou com uma postura mais de *“observação e aprendizagem musicais”*, segundo o próprio. Conversou com diversos músicos, desde bósnios, a sérvios, húngaros e romenos, procurando aprender e compreender *“aquelas modulações estranhas que nem pareciam maiores nem menores”*. Afirma ter sido *“um bom ponto de partida, embora o trabalho maior tenha sido posterior, ouvindo muita música, procurando de certa forma imitar a forma como eles tocavam, e isto levou anos... e continua em construção constante.”*¹⁹

Este tipo de programas comunitários de jovens foi uma peça chave para o contacto directo com culturas musicais diferentes na experiência de Kiko, e continua a sê-lo no presente. Nos últimos anos as duas bandas que Kiko viria a criar mais tarde, e que serão analisadas nesta dissertação, realizaram inúmeras acções através dos programas *Youth Programme*²⁰ e *Youth in Action*²¹, que procuravam incitar o

¹⁷ Idem

¹⁸ Idem

¹⁹ Idem

²⁰ Em vigor de 2000 a 2006, sendo este ano substituído pelo programa Youth in Action

²¹ Em vigor de 2007 a 2013, sendo este ano substituído pelo programa Erasmus+

sentimento de cidadania activa, solidariedade e tolerância entre jovens europeus, bem como o seu envolvimento activo no futuro da União Europeia, e no diálogo intercultural. Foi com base nestes financiamentos europeus que Kiko e os músicos que o acompanharam nesta jornada de descoberta das sonoridades da música do leste europeu tiveram oportunidade de viajar até aos locais, conhecer os músicos, ouvi-los tocar e tocar para eles. Estas viagens serão descritas posteriormente, no decorrer do relato etnográfico das duas bandas.

Um outro marco no percurso musical de Kiko foi o surgimento da oportunidade de entrar para o *Hot Club*, em 2003, onde estudou trombone com Claus Nymark, durante três anos. O *Hot Club* é referido como um marco, não tanto pela experiência de Kiko enquanto músico, mas sim porque foi um grande abrir de portas para conhecimento de muitas pessoas novas, principalmente muitos músicos de *jazz* que frequentavam a escola e que viriam a ser a “primeira leva” de *Kumpania Algazarra* e, posteriormente, de *Farra Fanfarra*.

2.2. Dez anos, três projectos: *Kumpania Algazarra*, *Farra Fanfarra*, *Trio Alcatifa*

Kumpania Algazarra foi criada há dez anos, em 2004:

“Quase por brincadeira. Juntamente com o Pedro (sousafone) e o Hélder (bombo), que ainda hoje são membros da banda. O Hélder já tocava numa banda, que se fundiu com algum pessoal dos Mandachuva (que entretanto acabaram) e... surgiram os Algazarra. Na altura nem era bem a cena da música balcânica, embora eu já estivesse a procurar entrar nesse campo desde as minhas passagens pela Bósnia com e todo o movimento de descoberta que isso trouxe; no início era mais tipo animação de rua, com uma formação pequenina: contrabaixo, viola, flauta de bisel, trombone, clarinete e acordeão. Depois começamos a tocar cada vez mais na rua e a banda começou a desenvolver mais no sentido de brass band, com mais potência de som, começamos a chamar mais músicos que também andavam assim à nossa volta, e aí começou a surgir um som mais parecido ao que temos agora.”²²

Farra Fanfarra surgiu em 2006:

“E foi principalmente porque na altura havia muito trabalho e havia também cada vez mais músicos à nossa volta, e então surgiu-me a ideia. No início Farra era constituída por muitos músicos que se conheciam ali daquele circuito do Hot, que estavam a aprender jazz mas tocavam em bandas com outros géneros. Como Kumpania era uma banda mais pequena, também para ser mais funcional,

²² Entrevista realizada a Kiko, Rossio, 28 de Fevereiro de 2014

então decidimos fazer um projecto inspirado em várias bandas que vimos lá fora, para juntar os amigos todos. Eu, o Hélder e o Pedro assumimos logo a cabeça daquilo e tínhamos muitos músicos à nossa volta com quem fazíamos jams e umas brincadeiras e decidimos fazer uma Fanfarra maior, uma cena mais livre, quase recreativa, que pode ter pessoal mais velho, pessoal que tá a aprender, pessoal que já é bom... dá para misturar toda a gente. E ao fim dos anos foi-se criando uma estrutura mais sólida e hoje também tem montes de trabalho. Já passaram cerca de 100 músicos pelos Farra Fanfarra, ou mais”²³.

Por último, o *Trio Alcatifa* é o projecto mais recente de Kiko. Ele, o Trinta e o Paul (ambos músicos de *Farra* e de *Kumpania*) estudavam juntos, passavam muito tempo a tentar compor músicas novas e decidiram então analisar a música oriental mais aprofundadamente:

“Vivemos com um clarinetista israelita que toca música turca e também nos ensinou muita coisa, inclusive a cena dos quartos de tom, escalas arábicas, então andámos a investigar e comprámos um teclado que faz quartos de tom e começámos a estudar estes temas. É uma maneira mais facial de arranjar trabalho porque somos só três e o público tem aderido muitíssimo bem”²⁴.

Este músico, o Kiko, foi nos últimos dez anos um fomentador de gostos e práticas musicais específicas. Foi ele quem, após a sua passagem física por um universo musical diferente, incitou aqueles que lhe eram mais próximos para criar uma banda com determinadas especificidades sonoras, que possivelmente ainda não eram exploradas em Portugal, ou se o eram pelo menos não ganharam a notoriedade que viriam a ter os *Kumpania Algazarra*. Não bastando, criou os *Farra Fanfarra*, e a partir daqui várias pessoas, várias bandas, continuaram o que ele iniciara. Surgem em Portugal uma série de agrupamentos que tocam sonoridades características dos Balcãs, seguidas por todo um público que reconhece, que gosta e que cada vez mais procura este tipo de música. Deixando o indivíduo e passando ao colectivo, para procurar perceber como, e porquê, se deu este fenómeno, passarei à apresentação das duas primeiras bandas deste “género” em Portugal: *Kumpania Algazarra* e *Farra Fanfarra*.

²³ Entrevista realizada a Kiko, Rossio, 28 de Fevereiro de 2014

²⁴ Entrevista realizada a Kiko, Rossio, 28 de Fevereiro de 2014

III.3. Etnografia das bandas

A etnografia destas duas bandas tem por base uma observação participante, tendo, no decorrer do trabalho de campo, acompanhado as bandas em ensaios e variadas *performances*, em diferentes contextos.

3.1. “*Numa rua de Sintra e num dia normal*”: O surgimento de *Kumpania Algazarra*

Como foi anteriormente referido, *Kumpania Algazarra* terá sido a primeira banda em Lisboa (e em Portugal) a afirmar uma série de características e elementos musicais que remetem para a música dos Balcãs. Quando comecei a falar com músicos do meio que ia estudar, a grande maioria indicou-me os *Kumpania Algazarra* como sendo a banda que eu teria obrigatoriamente de analisar se queria falar de música dos Balcãs em Portugal. Quando iniciei as minhas pesquisas sobre o grupo deparei-me com a existência de uma discografia, assim como com uma vasta agenda de concertos, tanto em Portugal como no estrangeiro.

Os *Algazarra* nasceram há dez anos, em 2004, “*numa rua de Sintra e num dia normal, numa conversa de amigos entre música e boa disposição*”, segundo os seus *performers*. A banda é actualmente formada por nove elementos: o Kiko (trombone), o Luis (guitarra, saxofone e voz), o Pedro (sousafone), o Gil (tuba), o Ricardo e o Paul (trompetes), o Bastolini (clarinete), o Hugo (bateria) e o Hélder (percussões). Mas formação nem sempre foi esta. A história dos *Algazarra* teve origem num grupo de quatro amigos: o Kiko, anteriormente apresentado, que seria, de certa forma, o “líder” da banda, o Luis, o Hélder e o Pedro. O Kiko, o Luis e o Hélder conheceram-se em Sintra, sendo já amigos desde adolescentes. O Pedro juntar-se-ia mais tarde a este trio de músicos, ainda antes da criação da banda, não no universo musical mas sim no mundo da ecologia. O Pedro, estudante de engenharia ambiental e membro do Gaia (Grupo de Acção e intervenção Ambiental), conheceu o Kiko e o Hélder num campo de trabalho organizado pelo Gaia, em Sintra, sobre construção ecológica. Esta actividade foi realizada na Quinta da Sarrazola, em Colares, onde o pai do Kiko trabalhava como agricultor. Então o Kiko e o Hélder, com os *Mandachuva*, faziam muitas *jam sessions* nesta quinta e acabaram por juntar-se ao trabalho de campo, tendo surgido aqui os primeiros contactos entre eles. Mais tarde, tal como conta Pedro, acabaram por encontrar-se mais vezes:

“Depois mais tarde voltei para Sintra, acabei por encontrar mais vezes o Kiko. Ele soube que eu tocava contrabaixo e falou-me num novo projecto que tinha em mãos, o que viria a ser os Algazarra, que estava a procurar formar com o Hélder, o Trinta e o Hugo. A ideia dos Kumpania Algazarra já estava mais ou menos na cabeça deles, ainda antes de eu surgir. Eles eram todos de Sintra e já tocavam juntos. O Trinta fazia muita animação de rua e arte circense, tinha algum andamento já. Nós começamos a ensaiar, naquela de ver o que acontecia, e as nossas primeiras actuações foram na rua: eu tocava contrabaixo, o Trinta tocava guitarra acústica, e percussão, o Luis saxofone e voz e o Kiko trombone²⁵.”

Estes cinco elementos fundadores da banda - o Kiko, o Pedro, o Hélder, o Hugo e o Trinta - são ainda, depois de uma década passada, membros dos *Kumpania Algazarra*, tendo formado também posteriormente os *Farra Fanfarra*.

3.2. Lisboa, Portugal e o mundo: Algazarra em tournée

A banda começou por tocar pelas ruas de Sintra: *“Começámos por casa. É sempre um local confortável para começar. O nosso sítio, com o nosso pessoal... e Sintra tem recantos maravilhosos. No início corremos quase aquilo tudo a tocar”²⁶*. Posteriormente passaram a tocar também em Cascais e no Verão na Ericeira; tinha mais pessoas, mais turistas, logo, mais dinheiro. Foi depois de muita música a soar pelas ruas e praças dos arredores de Lisboa que os *Kumpania Algazarra* fizeram o seu primeiro concerto. O local de estreia da banda em palco foi um pequeno bar em Sintra, o *Spontaneo*, que era, segundo os músicos *“um bar meio freak”*. Tocaram logo vários originais, como o *“Será Chuva”* e o *“Oh Cidade”*, com alguns temas balcânicos conhecidos. O primeiro impacto foi muito positivo: *“o público curtiu imenso, mas estávamos em casa, a tocar para amigos, não poderia ter sido melhor”²⁷*. Foi assim que começou a brotar o sucesso que estes cinco jovens viriam a conquistar nos anos que se sucederiam.

Foi-me bastante difícil passar em revista todos os concertos realizados pela banda, tanto dentro como fora do país, dentro dos seus dez anos de existência. Tal como afirma Pedro:

²⁵ Entrevista realizada a Pedro, 19 de Maio de 2014, Sagrada Família, Lisboa

²⁶ Entrevista realizada a Kiko, 15 de Maio de 2014, Fontanelas

²⁷ Idem

“Não existe lista dos nossos concertos, em lado nenhum, nem nós temos isso... Mas posso dizer que já foram mais de 1000 de certeza. Em Portugal já estivemos em quase todo o lado. No mundo... em bastantes locais também.”²⁸

Pedindo aos membros do grupo para destacar os concertos mais importantes que tiveram em Portugal, falaram-me de imediato do Festival Andanças, onde foram tocar logo no primeiro verão de existência da banda, em 2004. Foi a primeira grande saída do grupo e foram como voluntários, tendo tocado no palco principal: *“Para uma banda com poucos meses de existência ir tocar ao palco principal de um festival destes foi mesmo muito entusiasmante para nós. Foi uma experiência muito fixe e ainda fomos lá tocar nos três anos seguintes”²⁹*, conta Hélder. Continuando pelos festivais, os Algazarra foram também à Festa do Avante, ao palco 25 de Abril, quase todos os anos; ao Optimus Alive, ao Festival de Musicas do Mundo, em Sines, ao Super Bock Surf Fest, ao Peniche Surf Fest, entre outros: *“A nossa música foi sempre muito bem aceite em festivais. A reação do pessoal é sempre muito fixe: é música para dançar, para saltar, o pessoal curte sempre imenso”³⁰*.

A banda tocou também em vários auditórios por todo o país, tendo feito parte de uma rede de auditórios inter-municipal, gerida pelo programa de financiamento Arte em Rede³¹, que consiste numa plataforma que reúne vários auditórios municipais do país, e, através dessa rede, contratam projectos para fazer os espectáculos. A banda afirma ter sido uma boa experiência, conheceram vários locais, diversos palcos e muitas pessoas. Contudo, contam que em alguns auditórios nem sempre era fácil criar a sua *performance*:

“Era um bocado estranho... as pessoas sentadas... era estranho. Mas havia sempre aqueles que iam lá pra frente e ficavam a dançar. Houve mesmo auditórios em que conseguimos levantar as pessoas todas, só que a nossa música não é para ser ouvida num auditório, é música para a rua., para o pessoal saltar e vibrar connosco.”³²

²⁸ Entrevista realizada a Pedro, 19 de Maio de 2014, Sagrada Família, Lisboa

²⁹ Entrevista realizada a Helder, 15 de Maio de 2014, Fontanelas

³⁰ Entrevista realizada a Pedro, 19 de Maio de 2014, Sagrada Família, Lisboa

³¹ <http://www.artemrede.pt/#apresentacao>

³² Entrevista realizada a Pedro, 19 de Maio de 2014, Sagrada Família, Lisboa

Esta versatilidade do grupo, o facto de terem uma componente acústica e móvel, tem-lhe permitido fazer vários tipos de *performances*, que vão além do usual concerto de palco: muitas animações, de todo o tipo, na rua, em manifestações, casamentos, festas privadas, associações, onde tocam, cantam e dançam juntamente com o público e no meio deles. Um outro elemento que enriquece, de certa forma, a versão acústica dos *Algararra* é a utilização do megafone. O megafone persiste na banda desde as suas primeiras *performances* e é encarado como “*um dos instrumentos da banda*”. É através do mesmo que o Trinta canta e interage com as pessoas. Segundo observei, especialmente em *performances* de rua, no formato acústico, o uso do megafone proporciona uma dinâmica de interação com o público bastante próxima. No decorrer da sua existência enquanto banda afirmam já ter feito mais “*animações e coisas doidas do que propriamente os concertos no palco*”. Cada vez mais a banda tem vindo a assumir duas vertentes diferenciadas: a versão acústica, onde se tocam originais dos *Algararra* mas também alguns *covers*, bastantes temas tradicionais balcânicos, arranjos adaptados a esta formação. Em palco, regra geral, tocam apenas originais.

A primeira saída do país foi para Espanha:

“Fizemos uma viagem suicida a Barcelona, mesmo no início, em 2005. Fomos à aventura. O objectivo era ir tocar na rua, em Barcelona, porque na altura ouvíamos toda a gente, amigos músicos, a dizer que lá era muito fixe tocar na rua, que se ganhava bom dinheiro, e Barcelona era conhecida exactamente por haver bons projectos na rua. Chegámos à cidade e fomos directamente para a Praça Real tocar na rua. Montámos os nossos instrumentos, todos preparados para tocar e... carro da polícia. Nem chegamos a começar a fazer som. Ora, isto foi em Abril e disseram “em Janeiro saiu uma lei que proíbe tocar na rua. Tínhamos de ter uma licença especial, que só estaria disponível passado um mês! E depois ameaçaram logo: “se vos vemos aí outra vez ficam sem instrumentos.. e não sei quê. Foi uma desilusão. Depois ainda ficámos sem carrinhas, foram as duas rebocadas, foi uma viagem suicida completamente. Foi a primeira, a da praxe. Contudo ainda tocávamos lá nuns bairros nos subúrbios de Barcelona, e lá ganhávamos dinheiro para comer e pouco mais. Estivemos em Barcelona uma semana, mesmo assim ainda fizemos um concerto que arranjámos num bar. E pronto, este foi o início das nossas muitas viagens”³³. ”

Outras viagens se seguiram. A segunda saída para o estrangeiro foi no ano seguinte, 2006, para a Eslovénia:

“Foi uma segunda viagem suicida. Todos os concertos que íamos fazer eram em centros sociais, uns sete ou oito concertos. Realizámos a viagem até à Eslovénia de carrinha, numa tour. Fizemos lá contacto com muitos músicos,

³³ Entrevista realizada a Pedro, 26 de Maio de 2014, Sagrada Família (Lisboa)

*tocámos em muitos sítios, e desde aí, também através de projectos Europeus e intercâmbios já fizemos muitos intercâmbios nessa zona. Nós íamos como formadores várias vezes, tanto com pessoal dos Farra como Algazarra. São intercâmbios de jovens, juntam músicos de sete países ou oito e faz se um concerto e partilhamos. É com estas experiencias que conhecemos também imensos músicos lá, e cada vez mais.*³⁴”

Em 2007, através da Associação Três Pontos, organizaram um intercâmbio com músicos italianos, em Sintra: *“fizemos imensos contactos e mais tarde fomos nós a Itália. Era um projecto de inclusão social através das artes”*³⁵.

Em 2008 foram também à Holanda, ao *Lowlands Festival*³⁶, onde tocaram no palco *world music*. Em 2011 foram ao Brasil, a um evento cultural dos países de língua portuguesa, no qual estavam em representação de Portugal. Neste festival permaneceram seis dias, no Rio de Janeiro, em Copacabana. Em 2013 foram a Macau, no âmbito do Festival da Lusofonia³⁷, também em representação de Portugal:

*“Esse encontro para nós foi bastante interessante porque havia interação entre os projectos que estão em representação dos vários países. Conhecemos várias pessoas, ao contrário do Brasil, em que estava tudo muito disperso. Aqui houve bastante interação. Depois havia lá um barzinho onde havia umas jams e o pessoal juntava-se lá. Foi engraçado. E fizemos contactos mais uma vez”*³⁸.

Este ano os *Kumpania Algazarra* estiveram em França, na Holanda e na Alemanha, além dos vários concertos agendados pelo país.

Os concursos de bandas têm sido também uma aposta dos Algazarra, enquanto elemento de promoção da banda. Em 2007 participaram num concurso no país Basco, o *Haizetara*³⁹ e num concurso de bandas de rua em Barcelona, no qual ganharam o primeiro prémio:

“Era um concurso de bandas de rua integrado nas festas de La Merce, em Barcelona, o Merce a Banda, um concurso internacional de bandas. Tinha bandas espanholas, nós de Portugal, bandas italianas e francesas. Havia três

³⁴ Idem

³⁵ Idem

³⁶ Festival anual de música e artes cénicas, na Holanda, realizado desde 1993

³⁷ Organizado pelo Instituto para os Assuntos Cívicos e Municipais, Secretariado Permanente do Fórum para a Cooperação Económica e Comercial entre a China e os Países de Língua Portuguesa e a Direcção dos Serviços de Turismo, o festival pretende dar a conhecer as culturas dos países e regiões de língua portuguesa e da China e homenagear as comunidades de expressão portuguesa local que ajudaram a construir Macau.

³⁸ Entrevista realizada a Pedro, 26 de Maio de 2014, Sagrada Família (Lisboa)

³⁹ Concurso internacional de música de rua, realizado no País Basco

*intervenções: a primeira era um percurso pelas ruas da baixa, a segunda uma intervenção mais parada num sítio mais fora de Barcelona, num jardim, e depois era outro percurso que ia até à Praça Real, que tinha um palcozinho onde eram depois atribuídos os prémios. Aí nesse percurso estava tudo à pinha completamente. A Praça estava cheíssima de gente e depois na atribuição de prémios... nunca pensámos. Os outros eram muito bons. De repente primeiro prémio: Kumpania Alzagarra! Foi um dos melhores momentos e mais excitantes do nosso percurso. E mesmo a tocar, porque depois fomos tocar para o palco enquanto banda vencedora e tocámos lá uma música e descemos do palco para o meio do público e.... fiquei todo arrepiado, foi uma cena incrível, ver toda a gente completamente em altíssimas. Ganhámos, foi uma sensação incrível. Também pela surpresa.*⁴⁰

Foi aqui que conheceram os *Always Drinking Marching Band*⁴¹, que também já tinham ganho este prémio. Esta banda viria a ser, através do Kiko, uma importante referência para a formação dos Farra Fanfarra, como será explicado mais à frente.

3.3. O Guca: “É alucinante fazer música com eles”

Em 2012 os *Kumpania Alzagarra* tiveram um dos pontos mais altos na história da banda: a ida ao *Guca*. O *Guca* é um festival de *folk*, realizado na Sérvia, na aldeia de Guca, no distrito de Dragacevo, tendo ganhado a fama de ser um grandioso evento musical, especialmente para o trompete e, sendo considerado o maior “*trumpet event*” do planeta. Desde o reinado do príncipe Milos Obrenovic⁴², que ordenou a formação da primeira banda militar em 1831 e, até hoje, som da trombeta tradicionalmente acompanhada por uma fanfarra de instrumentos de sopro, começou a estar presente em cada acontecimento importante na vida rural: nascimentos, batizados, casamentos, o *Slav* {dia santo do patrono da família}, despedidas para aqueles que integravam o serviço militar, festas do estado de igreja, colheitas e funerais. Esta música conquistou não só a população local, mas também forasteiros e estrangeiros, como tem vindo a demonstrar a grande significância deste festival a nível mundial.

A primeira reunião de trompetistas em Dragacevo foi realizada no dia 16 de Outubro de 1961, no pátio da Igreja de São Michael e Gabriel, em Guca. Inicialmente, era uma reunião pequena e modesta, quase subversiva para as circunstâncias políticas dominantes da época. No entanto, este movimento foi-se expandindo, tornando-se num

⁴⁰ Entrevista realizada a Pedro, 26 de Maio de 2014, Sagrada Família (Lisboa)

⁴¹ “Marching band” espanhola criada em 1997

⁴² Príncipe da Sérvia entre 1815 e 1839

importante mecanismo de celebração da música *folk* sérvia. Deixou de ser exclusivamente para trompetistas, apresentando-se grupos musicais de instrumentos de sopro (fanfarras de metais principalmente) e de dança, estendendo-se ininterruptamente por cinquenta e três anos, até à data, e atraindo visitantes e músicos de todo o mundo. Este tornou-se um dos maiores festivais de música do mundo, sendo especialmente de grande interesse para os amantes de música étnica. O festival é anual e dura sete dias. Inserido no festival existe um concurso de fanfarras, onde são apurados, “os maiores instrumentistas de música balcânica em todo o mundo”⁴³. As bandas que pretendem concorrer devem enviar uma gravação de uma *performance* sua para a organização do festival e, após a triagem, apenas doze grupos são seleccionados.

Pedro conta como tudo surgiu:

“Enviámos a proposta e eles aceitaram logo. Nós fomos a primeira banda portuguesa a lá ir, daí o interesse deles na nossa participação. Quando soubemos que fomos aceites ficámos delirantes, mas depois foi uma luta até realmente sabermos que íamos, porque eles não pagam nada. Oferecem estadia e alimentação mas tínhamos de conseguir o dinheiro para as viagens. Concorremos então a um fundo da GDA⁴⁴, que tem um fundo para internacionalização e concorremos e conseguimos, mas só soubemos mais ou menos um mês e meio antes do Festival. Só aí é que conseguimos o comprar os bilhetes de avião.”⁴⁵

O concurso baseia-se apenas em duas músicas: um tema tradicional do país de origem, à escolha, e a escolha de um tema a partir da selecção de músicas sérvias, elaborada pela organização do concurso.

“Para nós foi uma decisão muito complicada chegarmos à música portuguesa que íamos escolher. Pesquisámos bue música que representasse a cena portuguesa mesmo e que se enquadrasse num espírito de festa... então levámos uma marcha, a Marcha da Festa. Foi o Luis Bastos, nosso clarinetista, que arranhou os papéis, sacámos mais ou menos de ouvido, depois o resto tentámos meter uma roupa mais nossa. Fizemos um arranjo... bastante balcânico por acaso.. Relativamente ao tema tradicional sérvio, a escolha foi Ajde Jano, que “é uma música bastante conhecida, é quase um hino deles, quando nós começámos a tocar, o público começou todo a cantar a música. Foi incrível!”⁴⁶

O concurso realizou-se no palco principal do festival. Como pude verificar na gravação vídeo da *performance* dos Alazarra (vídeo 1), tratava-se de um palco grande,

⁴³ Entrevista realizada a Pedro, 26 de Maio de 2014, Sagrada Família (Lisboa)

⁴⁴ A GDA tem como missão a gestão colectiva dos Direitos Conexos ao Direito de Autor dos artistas, intérpretes ou executantes

⁴⁵ Entrevista realizada a Pedro, 26 de Maio de 2014, Sagrada Família (Lisboa)

⁴⁶ Idem

com muita luz, cor, e efeitos visuais. Os músicos vestiam calça e colete preto, com camisa branca e chapéu de palha na cabeça. Iniciaram a sua *performance* com o tema tradicional sérvio, sendo notória a receptividade do público, através dos gritos, assobios e aplausos. Seguiu-se o tema português, que, tal como os músicos me haviam contado, soava a música dos Balcãs, numa interessante mistura com sonoridades que remetem para o imaginário da música de banda filarmónica, em Portugal, mais não fosse o tema escolhido uma adaptação de uma marcha. Nota-se, nesta segunda parte, uma tentativa de maior interação com o público, por parte da banda. No final os chapéus de palha são atirados ao público.

Durante a permanência no festival a banda ficou alojada em casa de pessoas da aldeia, famílias locais:

“Aquilo é uma aldeia minúscula, tem três ruas e pouco mais. Tem um centro cultural que eles construíram por causa do Festival, depois o resto são casinhas. Tem o centro, uma praça, com uma estátua de um trompetista. Campo, campo, verde, muito verde. Fica no meio de uma montanha, com um rio a passar e o palco principal é num campo de futebol de terra batida”⁴⁷.

O festival tem, assim, um palco principal, onde tem uma programação semanal e existe depois o concurso, que dura apenas uma tarde. A concurso estavam doze bandas, podendo cada realizar uma *performance* de sete minutos:

“Esses sete minutos... correram bem! Aquilo era à tarde, num dia de semana, ainda não está muita gente no festival. Mas foi interessante. Quando fomos nós a vermos os outros a toca ficávamos de boca aberta. Eram todos muito bons.”⁴⁸

Os vencedores neste ano foram uma banda francesa, tendo a banda brasileira ficado em segundo lugar. Os *Algazarra* contam que uma banda do Brasil lhes tirou o destaque que esperavam:

“tirou-(nos) todo o destaque. Porque nós éramos os mais... exóticos. Supostamente! Mas com o Brasil ficámos sem hipótese nenhuma. Era uma banda brasileira a tocar balcânico, tipo uma mistura muito fixe. E depois tocaram o ‘Brasil’, claro, é uma música mais conhecida, fizeram um samba meio balcânico. O público adorou!”⁴⁹

⁴⁷ Idem

⁴⁸ Idem

⁴⁹ Idem

A banda afirma que durante o concurso não houve muito *feedback* do público. Sentiram que os “*derradeiros sete minutos*” lhes correram bem mas que efectivamente “*os outros eram super incríveis*”, e acharam que não tinham hipótese nenhuma naquele tipo de festival, com o público “*genuinamente da cena balcânica*”. Mais tarde, na sexta-feira, depois do concurso, começaram a tocar na rua e fizeram outra apresentação, no palco exterior do centro cultural. Era uma *performance* na qual cada banda que participava na competição dispunha de quinze minutos para actuar, desta feita com o seu próprio repertório:

“Aqui já sentimos que o pessoal curtiu. Bué! E depois começámos a tocar na rua e começámos a ver que o pessoal estava a começar a gostar da nossa cena. Ainda que nós tentemos tocar cena balcânica nós não temos exactamente aquele feeling, aquele groove⁵⁰”.

Foi no terreno que os membros da banda perceberam que o imaginário da música balcânica presente no seu quotidiano, em Portugal, não corresponde exactamente à realidade:

“É mesmo preciso lá estar, sentir, ver os músicos a tocar, falar com eles, sentir a energia do público. Nós cá soamos a balcânico, lá parece que nos falta alguma coisa, que estamos a tentar fazer algo que não é nosso. Aquilo está-lhes entranhado, é cultural. Apesar de estarmos bastante ligados à música balcânica, mesmo a nossa linguagem musical ou tudo o que envolve a nossa apresentação, é tudo bastante exótico para eles. A linguagem deles é muito característica, muito influenciada pela Turquia... e nós usamos outro tipo de background diferente⁵¹.”

Apesar de terem ficado com esta sensação de estarem um pouco fora do “contexto” durante o concurso, após esta segunda apresentação pública a banda começou a sentir que as pessoas estavam a gostar da sua música, não por serem os bons interpretes de musica balcânica, mas sim pelas suas especificidades:

“O pessoal começou a curtir quando começámos a dar aquele toque aportuguesado, até porque Algazarra tem isso, a mistura com elementos de música portuguesa tradicional, o que acaba por ser um bocado uma fusão que deixa as pessoas curiosas. Além disso, as outras bandas eram mas só instrumentos e nós como temos o Trinta, que canta, até em versão acústica com o megafone, e essa vertente de interacção com o publico, ir ter com as pessoas e estar a cantar ao pé delas, foi naquele contexto bastante atractivo para o público⁵²”.

⁵⁰ Idem

⁵¹ Idem

⁵² Idem

Os membros da banda contam que o melhor momento musical que trouxeram do *Guca* foi totalmente inesperado e imprevisível:

“Depois desse concerto no centro cultural fomos jantar ao único restaurante vegetariano que havia lá e levámos os instrumentos. Estávamos a comer e veio uma fanfarra ter connosco. Há lá sempre fanfarras a tocar, mas só ficam parados num local se alguém lhes pagar para tocarem uma musiquinha ou duas, senão eles continuam o seu caminho. A aldeia transforma-se no festival: existem estas três ruas cheias de banquinhas de tudo e mais alguma coisa, então as bandas andam por onde as pessoas estão sentadas a comer. Nós neste caso no restaurante pagámos a essa fanfarra para ficar ali connosco, as pessoas que estavam à volta começaram a ficar também alegres e começámos todos a dançar... Depois eles foram embora e ficou tudo a olhar para nós... e nós com os instrumentos.. Então começámos a tocar, e a beber, e a dançar... Depois foi uma festa incrível. Esse restaurante ficou todo maluco, o pessoal a delirar. Havia lá pessoas locais e de todo o mundo basicamente⁵³.”

Existe um registo vídeo deste momento musical (vídeo 2), tendo-me tornado possível vivenciar um pouco o momento: pode ver-se um espaço grande, que à partida nem parece um restaurante, preenchido com dezenas de pessoas a saltar e a dançar freneticamente, e os *Algazarra* a tocar no meio delas. Há pessoas no chão, por cima de mesas e cadeiras. Vêm-se notas de duzentos, quinhentos e mil dinares⁵⁴ a esvoaçar em volta dos músicos. O público coloca-lhes constantemente notas dentro dos chapéus, enquanto forma de agradecimento e de incentivo à continuação do momento musical. Ouvem-se gritos de “*viva Portugal!*”, entoados em sotaques estrangeiros. Os músicos tocam temas balcânicos e originais dos *Algazarra*, o Trinta canta e apela ao frenesim através do habitual megafone e o público, claramente entusiasmado com o momento, responde com gritos e aplausos.

A passagem dos *Kumpania Algazarra* por aquele que é considerado o maior e mais importante festival da celebração da música dos Balcãs afirma-se como um fenómeno duplamente interessante neste estudo de caso: em primeiro lugar, foi a primeira vez que uma banda portuguesa passa por este festival, afirmando-se, especialmente pela sua participação no concurso, como *performers* de música balcânica. Por outro lado, note-se que os próprios músicos da banda afirmam ter a consciência de que para as pessoas nativas daquela região o facto de estar presente uma banda portuguesa a tocar música balcânica era visto como algo um tanto ou quanto exótico, na medida em que apropriam aquela música e a reinterpretem à sua maneira. Para a banda,

⁵³ Idem

⁵⁴ Moeda sérvia

esta passagem pelo *Guca*, o facto de serem, de certa forma, “avaliados” enquanto *performers* da música balcânica, constituiu um importante desafio e, acima de tudo, um reforçar da consciência de que existe uma lacuna entre o seu imaginário balcânico e a forma como foram recebidos pelos músicos de lá. Constataram que o que eles tocam é meramente uma construção ideológica, uma interpretação de um vasto conjunto de elementos musicais específicos. O balanço da experiência foi muito positivo e prevalece o desejo de regressar:

“Nós queríamos já lá ter voltado no ano passado mas é difícil por causa das viagens, é muito dinheiro. Agora andamos com a ideia de tentar organizar um autocarro e juntar bué pessoal para encher o autocarro, cada um dá um tanto dinheiro e vamos todos. Ir no autocarro com o pessoal todo e com a banda... poderíamos ir a tocar na viagem e tudo. Vamos tentar fazer isso no ano que vem!”⁵⁵

Este imaginário balcânico que transparece nos *Kumpania Algazarra* não representa, contudo, o todo daquilo que as músicas dos Algazarra aglomeram. Procederei, no ponto que se segue, a uma análise de algum repertório da banda, procurando realizar uma filtragem dos diferentes elementos que constituem as suas composições originais.

3.4. Os ensaios e o repertório: “Dez anos depois, na mesma vila, com a mesma pica!”

Os ensaios dos *Kumpania Algazarra* decorrem uma vez por semana, num armazém em Sintra, alugado em conjunto com outros artistas. O espaço é grande. Há vestígios de tintas, de esculturas inacabadas, telas, restos de papéis que já devem em tempos ter sido rabiscos de partituras, alguns instrumentos musicais e estantes vazias.

Ao dia marcado semanalmente o grupo reúne-se para ensaiar. Vão chegando, um a um, montam os seus instrumentos e começam a aquecer, entre uma e outra conversa. O Kiko é, geralmente, quem assume o papel de líder: determina, juntamente com os restantes músicos, qual será o alinhamento de repertório a ensaiar, fazendo, a partir do mesmo, a gestão do tempo do ensaio; assume uma figura, de certa forma, de “maestro”, dando ao grupo os movimentos para as entradas, mudanças de andamento, ou finais de tema. Também é o Kiko que maioritariamente faz correções, que ensaia o grupo. Embora se destaque neste sentido enquanto “líder”, no decorrer dos ensaios todos dão o

⁵⁵ Entrevista realizada a Kiko, 15 de Maio de 2014, Fontanelas

seu contributo e opiniões. Não possuem uma estrutura de hierarquia fechada, neste sentido, até pelo contrário.

Existem dois tipos de ensaios, segundo aquilo que tive oportunidade de observar: para trabalhar repertório e os ensaios gerais. O primeiro tipo de ensaios serve, substancialmente para aperfeiçoamento musical dos temas mais antigos ou para introdução e criação de novos temas. Sempre que existe um esboço para uma nova música (geralmente criado pelo Luis), este esboço é apresentado à banda e aí começa todo o processo de construção musical do novo tema, com partilha e discussão de ideias entre os músicos. Quando o tema já está totalmente definido, assim como acontece com o repertório anterior, vai sendo ensaiado, para ser aperfeiçoado e também para não entrar em esquecimento, visto não ser recorrente o uso de partituras. É nestes ensaios que se verifica toda uma interação e participação activa de todos os membros da banda na criação musical, de forma muito natural e arbitrária, entre várias pausas, conversas e algumas cervejas. Por outro lado, existem os ensaios gerais, que são aqueles que se realizam perto das datas de actuações, nos quais a banda ensaia o alinhamento do repertório para a *performance* em causa. Segundo a minha observação, estes ensaios são mais dinâmicos, num ritmo muito mais acelerado dos que os anteriormente descritos, sendo feitas paragens apenas para corrigir falhas específicas. É quase um ensaio-concerto e a postura dos músicos é tal como se vê depois no momento da actuação em público.

O repertório de *Kumpania Algazarra* foi acima de tudo composto de originais logo desde o surgimento da banda, sendo que o único momento em que, por vezes, tocam *covers* é, como já foi anteriormente mencionado, em animações de rua, e em formato acústico. Em palco o repertório foi desde sempre composto por criações dos membros da banda. As músicas não são escritas em partitura, salvo raras excepções, e surgem de um constante cruzamento de ideias:

“Não escrevemos as músicas. Alguém tem a ideia, canta, os outros apanham, acrescentam-se cenas, eventualmente grava-se. Mas não há partituras, partituras é muito mau!! Registamos com gravador ou assim.”⁵⁶

A maioria das bases dos temas são “escritas” pelo Trinta e pelo Kiko, tal como conta Kiko:

⁵⁶ Idem

“O Trinta muitas vezes compõe músicas em casa no computador e grava, põe um beat qualquer do computador, ou faz um beat... entretanto começou a usar programas de musica. Nisto, ele também é multi-instrumentista; toca guitarra, saxofone, baixo... e consegue montar um som quase sozinho: mete o beat, toca baixo, guitarra, toca saxofone, canta... está feito. Mete várias vozes, altera um bocado o som, para parecer tipo um trompete, um trombone. Depois chega ao ensaio e nós damos mais ideias, tipo se calhar esta voz fica melhor assim, etc... e as coisas nos ensaios vão-se montando entre todos. Acabamos por ser mais ou menos todos compositores⁵⁷”.

Segundo os músicos do grupo, alguns dos seus maiores êxitos foram “Oh Cidade”, “Será Chuva” e “Wild Zone” (nos concertos a que assisti da banda sempre, em algum momento, ouvi o público gritar “TOQUEM O WILD ZONE!”), dos temas mais antigos, presentes desde a fase inicial da banda. De momento o grande êxito é o tema “Pudim”, apresentado no último álbum, “A Festa Continua”.

Na grande maioria das músicas de *Kumpania Algazarra* facilmente se reconhecem elementos e características musicais que se associam à música dos Balcãs: os ritmos são rápidos, recorrendo frequentemente a acelerandos, com figuras muito sincopadas, carregados de acentuações e *staccatos*, pretendendo enaltecer o virtuosismo técnico dos *performers*. O som é baseado num oscilar entre a massa sonora forte e fremente da fanfarra no seu conjunto e os solos, de saxofone, trompete, clarinete ou trombone. O *vibrato* é um recurso estilístico muito utilizado, bem ao estilo de Ivo Papazov, sendo recorrente também o emprego de muita ornamentação melódica e *glissandos*. Além da sua clara associação dos temas dos *Algazarra* ao imaginário sonoro da música dos Balcãs, existe também a presença de elementos da música portuguesa tradicional. Em “*Será Chuva*”, por exemplo, estabelecem uma conexão entre estes elementos do imaginário balcânico e alguns elementos tradicionais portugueses, como por exemplo a introdução da guitarra portuguesa (que acontece unicamente neste tema). Este tema, curiosamente, foi um dos primeiros temas da banda, embora só tenha sido gravado no último álbum, em 2013:

“O Será Chuva é um clássico mas só foi gravado neste último disco. Toca um pouco o faduncho, um pouco o popular, com um poema português. É um tema que marca a nossa história e neste disco pudemos ter a participação do Hugo Claro na guitarra portuguesa, também nosso amigo de Sintra⁵⁸”.

⁵⁷ Idem

⁵⁸ Entrevista realizada a Kiko, 27 de Agosto de 2014, Fontanelas

O poema de Augusto Gil⁵⁹, “Balada de Neve”, serve de mote para um convite à festa e à dança. A letra, bem como a música, é da autoria de Luis Barrocas (Trinta), cantor e saxofonista da banda.

*“Será chuva? Será gente?
Quem seja va entrar na corrente
Movimento oscilante
Faz-nos pôr os pés mais adiante
Num instante rodopo
Quebrar o gelo e o frio
Que a música não vai parar
Pôr o saco a descansar
Largar pesos e dançar
Toda a hora para celebrar”*

Há muitos outros temas dos quais poderia falar, e muitos até dos quais não existe registo:

“Na vida de uma banda há muitas músicas que passam e depois morrem, e tenho pena que há músicas que morrem e ficam registadas mas há outras que nem sequer há registos, simplesmente tocámos algumas vezes em concertos mas não estávamos a curtir do groove ou da maneira como as pessoas reagem ou não reagem à coisa, não quer dizer que sejam músicas más. Mas na vida dos Algazarra já passaram muitas músicas mesmo”⁶⁰.

3.5. Discografia: Com *Kumpania Algazarra* a Festa Continua

Fruto dos seus dez anos de existência, os *Algazarra* contam com três álbuns gravados. A primeira vez que gravaram algo da banda em estúdio foi em 2007: primeiro uma maquete gravada na garagem de ensaios, e mais tarde, no mesmo ano, uma outra maquete gravada nuns estúdios em Mem Martins, que agora são os *Blacksheep Studios*: “é uma maquete que supostamente existe por aí, há muita gente que tem, deve ter umas quatro músicas, algumas que até só existem nessa maquete”⁶¹. Posteriormente, começaram a gravar o álbum, no estúdio dos *Blasted Mechanism*, com o técnico dos mesmos. Embora tenham começado a gravar em 2007, o disco saiu em 2008, com o

⁵⁹ Poeta português (1873-1929)

⁶⁰ Entrevista realizada a Kiko, 27 de Agosto de 2014, Fontanelas

⁶¹ Entrevista realizada a Kiko, 28 de Fevereiro de 2014, Rossio

nome “Kumpania Algazarra”. Este primeiro trabalho foi financiado pela GDA e é composto por doze temas originais:

1. Almighty Love
2. Donde la Vida va
3. Supercali
4. Libeéz le Monde
5. Maribor
6. Gipsy Raggae
7. Just One Step
8. Akabicine
9. Naygeri
10. Pekama
11. Wild Zone
12. Oh Cidade

A reacção a este primeiro trabalho foi bastante positiva: *“Fizemos praí umas três edições, de mil, mil e quinhentos discos. Devemos ter vendido cerca de três mil discos, não é assim tao mau.”*⁶²

Em 2010 lançam um disco de remistura, “Kumpania Algazarra Remixed”, editado pela *Footmovin’ Records*, uma editora independente criada em 2002, em Lisboa.

*“Este remix é composto basicamente com as músicas do primeiro álbum, que fomos dando a produtores, djs e cenas assim, que fizeram as nossas músicas à maneira deles, e tem participações de pessoal conhecido, como Sam the Kid, Stereossauro, que é um tipo dos Orelha Negra (acho que os Orelha Negra nessa altura ainda não eram muito conhecidos), depois há pessoal conhecido de Drum and Bass aqui de Lisboa, alguns conhecidos para quem está dentro da área... ficou bacano”*⁶³

O álbum é composto por quinze temas, mixados por diversos músicos, como se pode reconhecer nos títulos das canções:

1. Oh Cidade Stereossauro Remix
2. Wild Zone Nsket Remix
3. Supercali Xoices Remix
4. Donde la vida va Sam The Kid Remix
5. Naygeri Beat La den Remix
6. Liberez le monde Woman in Panic Remix
7. Wild Zone Kronik People Remix
8. Gipsy Reggae Mee_k Remix
9. Just one dub Naty Fred Remix
10. Maribor Infestus Remix

⁶² Idem

⁶³ Idem

11. Donde la vida va Inner G Remix
12. Liberez le monde Mushug Remix
13. Skabicine le monde Yanus Project Remix
14. Liberez le monde Yanus Project Remix
15. Oh Cidade Pavel Nikov Remix

No ano seguinte surge “Ao Vivo FMM 2011”, disco gravado ao vivo no Festival Musicas do Mundo, em Sines, através da *Optimus Discos*. A *Optimus Discos* é uma plataforma de edição discográfica, criada em 2009, que disponibiliza os EPs gratuitamente na internet, bem como em CD à venda nas lojas FNAC por 4,95 euros, numa edição limitada a 500 exemplares por título. Este disco gratuito e de fácil acesso aumentou ainda mais o número de seguidores de *Kumpania Algazarra*:

“As edições da Optimus Discos, embora sejam pequenas, são oferecidas na internet e então chegam a muitas pessoas. Esta plataforma é uma boa maneira de fazer sair projectos musicais para o mercado.”⁶⁴

No ano passado, em 2013, foi lançado mais um álbum da banda: “Kumpania Algazarra – A Festa Continua”. Este álbum tem a particularidade de ter sido conseguido em regime de *crowdfunding*. *Crowdfunding* (ou financiamento colaborativo) é uma forma simples e transparente de angariação de fundos para um projecto através de uma comunidade *online* que partilha os mesmos interesses. Foi um processo moroso mas no final a banda conseguiu obter 97% do financiamento necessário para o disco:

“Trabalhámos muito pra conseguir o financiamento, tivemos de insistir imenso com as pessoas e aquilo era a partir da internet e tivemos de insistir muito, divulgar muito, principalmente no facebook, mas afinal depois conseguimos”⁶⁵.

Segundo o grupo, o *crowdfunding* está a ser cada vez mais utilizado entre bandas portuguesas para a gravação de discos. No caso deste “A Festa Continua”, já era há algum tempo um desejo latente dos fãs:

“O nosso grupo sempre teve muitos fãs e na verdade estavam sempre a pedir um disco novo. Assim ajudámo-nos uns aos outros e surgiu um novo trabalho. Os nossos amigos gostaram desta ideia de juntar dinheiro pra criar o disco. De outra maneira teria sido impossível, a indústria da música está cada vez

⁶⁴ Idem

⁶⁵ Idem

*mais difícil, para receber este tipo de apoios... cada vez mais as bandas vão recorrer a este tipo de financiamento.*⁶⁶”

Os temas são quase todos novos, embora curiosamente tenha sido gravado pela primeira vez um tema já bastante antigo, que já remonta à formação inicial da banda, o já previamente referido “Será Chuva”:

*“É uma música do início dos Alazarra que nunca tinha sido gravada e que ainda hoje tocamos em concerto então decidimos pô-la no álbum. Por acaso tem uma participação de guitarra portuguesa, ficou com um registo diferente.”*⁶⁷

1. Rise Up and Get Ready
2. Pudim
3. Maré
4. Me No Slave
5. Será Chuva
6. A Festa Continua
7. De Roda do Tacho
8. Por Aqui
9. Starching
10. Bachará
11. Bambara

De momento os Kumpania Alazarra estão a terminar um EP da banda móvel, com temas acústicos com o intuito de “*procurar promover mais a cena da banda de rua, que é uma das importantes facetas de Alazarra, e que ainda não tem nenhum registo oficial. Vai ser uma gravação em formato fanfarra*”⁶⁸. A gravação deste EP será ao vivo e terá o desígnio de ser vendido principalmente na rua:

*“Quando andamos a tocar na rua, e até para turistas e tal, vai ser bom termos sempre este cd connosco, para podermos vender ao pessoal. Além do mais, será financiado por nós, pelo chapéu”*⁶⁹.

Em Outubro deste ano os Alazarra começarão também a gravar mais um disco de originais, que será o seu terceiro. O financiamento será também a cargo da banda, passando eventualmente, segundo as suas previsões, por mais um processo de *crowdfunding*.

⁶⁶ Idem

⁶⁷ Idem

⁶⁸ Idem

⁶⁹ Idem

3.6. Weather Report

Os membros de *Kumpania Algazarra* desde cedo começaram a envolver-se com associações de jovens que participavam em projectos da União Europeia. Como foi anteriormente referido, os músicos que foram membros fundadores da banda já desde o ano 2000 participavam em projectos de voluntariado, como foi o caso das duas primeiras idas à Bósnia, descritas pelo Kiko. Quatro anos após a formação do grupo, em 2008, este quinteto inicial de membros da banda formou a sua própria associação, a *Weather Report*, que consistia fundamentalmente um espaço associativo “*que era dos Kumpania Algazarra e malta amiga de Sintra*”⁷⁰.

A *Weather Report* surgiu em 2008 e o Pedro era o presidente da associação:

“Nós através dos Algazarra começámos a organizar os nossos próprios concertos, a ter alguma dinâmica neste sentido, a organizar concertos de bandas amigas que vinham a Lisboa, fazíamos concertos juntos, éramos muito dinâmicos. Então começou a surgir essa vontade de criar algo nosso, criar esta associação, fazer eventos a partir dela, ter recursos para apoiar também as bandas e os artistas, e fazer intercâmbios lá fora. E realmente conseguimos”⁷¹.”

A associação foi crescendo e ganhando visibilidade. Os *Algazarra* alugaram um armazém, em Sintra, onde ensaiavam e promoviam diversos eventos culturais. Tinham uma programação semanal com cerca de 400 lugares e chegaram a levar lá várias bandas nacionais e algumas internacionais. Embora o projecto tivesse pernas para andar, desde cedo surgiram complicações relacionadas com a associação:

“Havia muitos problemas porque tentámos o apoio da câmara de Sintra, em termos legais, e não houve qualquer tipo de resposta. Houve até muito desincentivo. Só queríamos que nos legalisassem, e lutámos por isso, mas nunca aconteceu. Alugámos um armazém, construímos tudo lá dentro: salas de ensaios, salas de gravação, bar, palco, escritório, quartos com camaratas para dormirem dez pessoas. Até tivemos no nosso armazém uma banda israelita a fazer um género de residência, arranjámos concertos para eles cá e eles dormiam e ensaiavam neste espaço. Basicamente fazíamos eventos ao fim de semana, vários concertos, fizemos também algumas oficinas e workshops, mas era complicado. Ao mesmo tempo porque era um sítio um bocado isolado, no meio do nada, o único acesso era de carro praticamente e as vezes era difícil trazer as pessoas para ali. Mas fomos fazendo as coisas até nos começarmos a chatear em termos de licenças. Começaram a passar-nos multas por não termos licenças e resolvemos parar uns tempos, continuando a pagar a renda do espaço. Não resultou e então acabámos por passar aquilo para uma outra associação de pessoas que nós conhecíamos em Sintra, que também faziam eventos, para eles dinamizarem o espaço e nós

⁷⁰ Idem

⁷¹ Entrevista realizada a Pedro, 19 de Maio de 2014, Sagrada Família, Lisboa

*mantínhamos a nossa sala de ensaios. Só que houve problemas com pessoas dessa associação e a coisa correu mal...*⁷²“

No dia 11 de Novembro de 2011 o armazém da *Weather Report* ardeu. Foi incendiado. Os membros da banda não quiseram entrar em pormenores acerca deste facto, afirmando apenas:

*“Depois daquilo não quisemos começar do zero. Foi muito cansativo, tivemos muito trabalho, investimos imenso... mas havia muita gente que achava que estávamos a ficar ricos com aquilo. Depois também começámos a ter muito trabalho com os Algazarra e foi difícil gerir tudo ao mesmo tempo. Terminou assim a Weather Report”*⁷³.

3.7. 2004 - 2014: Dez anos em festa

Faz este ano uma década que Kiko e os seus amigos, movidos por uma vontade de experimentar novas sonoridades, deram os primeiros passos para a criação de *Kumpania Algazarra*. O balanço deste período foi, para eles, muito positivo, tendo alcançado vários palcos nacionais e internacionais e contando com o lançamento de quatro discos.

O verão de 2014, à semelhança do que tem acontecido nos últimos anos, foi de grande actividade para a banda. Além de vários concertos de norte a sul de Portugal, os *Kumpania Algazarra* tiveram três importantes experiências internacionais: o *Iboga Summer Festival*, em Espanha, um festival de música *ska*, *balkan* e *swing* que conta este ano com a sua segunda edição, por onde passaram alguns importantes nomes da música balcânica, como Goran Bregovic and the Wedding & Funeral Band. Em França participaram no campeonato mundial de fanfarras, integrado no *Festival Cirque et Fanfarres a Dole*, que afirmam ter sido o ponto mais alto da sua tour de verão:

“Foi espectacular. É mais um concurso no formato do Heizetara, mas com um nível mesmo muito elevado. Não é tipo Guca, é diferente. O Guca é uma cena muito séria, muito a cena balcânica. Este não é tao alucinante como o Guca, mas é diferente e também é incrível. É organizado por uma fanfarra francesa, os Imperial Kikiristan. Eles têm um apoio da camara de 120 mil euros para o festival e trazem fanfarras do mundo inteiro, com grandes cachets, e com grandes condições. O concurso correu espectacularmente, o pessoal curtiu de nós e pra nós foi uma grande experiência. O premio do júri ganharam os Djambo Agusevi, da macedónia, também nossos amigos, e o premio do publico ganharam os Blaas of Glory, uns tipos holandeses que fazem tipo streed band hard rock com perucas e

⁷² Idem

⁷³ Idem

calças e licra, com uma estética incrível. Havia muitas bandas, francesas, italianas... eram praí umas dez. Tanto a nível musical como social foi uma experiência muito fixe para a banda⁷⁴”.

Em Setembro a banda estará ainda em Berlim, onde participarão num intercâmbio de cultura urbana de rua, e irão apresentar a sua *performance* no *Diversity Festival*:

“Aproveitámos a oportunidade e conseguimos encaixar uns quantos concertos para fazermos lá pelo meio. Além disso vamos visitar uns amigos que vivem lá, que são amigos nossos de outras fanfarras. Depois de Berlim, aí vamos começar realmente a preparar a nossa festa dos dez anos⁷⁵”.

O evento de comemoração dos dez anos de existência de *Kumpania Algazarra* terá lugar no final de Outubro, ou início de Novembro. O propósito, é “*convidar a malta toda; os amigos, o pessoal que colaborou connosco nestes anos, e fazer um mega-concerto, com muitas pessoas e animação. Uma verdadeira festa à Kumpania Algazarra. Connosco a música e a festa nunca param.*”⁷⁶”

3.8. Farra Fanfarra: A banda que criou um modelo

Não me recordo da primeira vez que ouvi falar dos *Farra Fanfarra*, mas já lá vão alguns uns anos. Lembro-me de pensar neles enquanto um conjunto de pessoas que tocavam pelas ruas, a andar e a dançar, maioritariamente carregando instrumentos de sopro, e que tocavam música com ritmos e sons que associava à música dos Balcãs. Pelo início do ano 2012, quando começava a pensar no meu tema de dissertação de mestrado, e tencionava estudar a música cigana em Lisboa, o Yuri, meu amigo e trombonista de *Farra Fanfarra*, falou-me da sua banda. Estávamos ambos à porta do Conservatório Nacional de Lisboa e o Yuri, mostrando-me um vídeo no seu telemóvel, disse-me: “*Já conheces Farra Fanfarra? Comecei há pouco tempo a ensaiar com eles, tocam uns sons de música cigana, quando quiseres aparece lá para ouvires*”. Meses mais tarde, como referi na introdução desta dissertação, decidi estudar o fenómeno, aparentemente crescente, de bandas que tocam música dos Balcãs, em Lisboa, e a

⁷⁴ Entrevista realizada a Kiko, 27 de Agosto de 2014, Fontanelas

⁷⁵ Idem

⁷⁶ Idem

primeira banda que me veio de imediato à memória foram os *Farra Fanfarra*. Foi justamente por aqui que decidi iniciar a minha pesquisa de campo.

Os *Farra Fanfarra* são um conjunto de músicos e animadores, pelo qual já passaram cerca de 50 membros, de mais de dez nacionalidades. Criada em 2006, a banda tem como principal propósito “*espalhar a euforia da música acústica em todo o lado*”. A banda já passou por ruas, pequenos e grandes palcos, carrinhas, festivais, desfiles e comemorações. Adjectivam as suas *performances* como sendo cada uma um acontecimento imprevisível, sempre diferente. Bombos, caixas, timbales, pratos, tubas e trombones, congas e tochas, trompetes, clarinetes, megafones e escovas de dentes, saxofones altos e tenores, capacetes, e barítonos, constituem o instrumental da banda.

A ideia de criar os *Farra Fanfarra* partiu de Kiko, depois de os *Kumpania Algazarra* terem conhecido os *Always Drinking Marching Band*. A banda espanhola, depois de alguns encontros com os *Kumpania Algazarra*, convidou o Kiko para fazer uma *tour* a acompanhá-los, no verão de 2006:

“*Convidaram-me porque precisavam de um trombonista para uma tour que eles fizeram. Passava também por um festival em Lisboa, o “1º Festival Happy Jazz Lisboa 2006”, um espectáculo de Jazz ao ar livre, nas ruas da baixa Lisboeta, com participação de bandas de diferentes nacionalidades. Convidaram-me, mandaram-me os papéis e encontrámo-nos cá em Lisboa.*”⁷⁷

O Festival durou três dias e Kiko e os *Always Drinking* fizeram cinco concertos em Lisboa. Nesse mesmo verão, acompanhou a banda por vários festivais em Espanha, tendo realizado cerca 17 concertos em 15 dias. No ano seguinte, Kiko voltou a tocar com esta banda no “IV Festival Internacional Dixieland de Cantanhede”⁷⁸.

Assim, passada esta experiência, Kiko teve a ideia de fazer um projecto semelhante em Lisboa:

“*Decidimos fazer uma coisa mais ou menos do género. Os Drinking também era um esquema um bocado livre, havia sempre substitutos, chegavam a estar duas bandas ao mesmo tempo em sítios diferentes, porque têm um leque de músicos muito grande. Eu andava no Hot na altura e tinha muitos contactos e o pessoal todo dos sopros, o pessoal de Sintra, cada um trouxe um amigo, e pronto... Havia bue pessoal para formar uma Fanfarra. Nessa altura começou a aparecer muito trabalho, foi muito cool.*”⁷⁹

⁷⁷ Entrevista realizada a Kiko, 28 de Fevereiro de 2014, Rossio

⁷⁸ Organizado pela Câmara Municipal e a INOVA – Empresa Municipal, com o apoio de diversas identidades

⁷⁹ Entrevista realizada a Kiko, 28 de Fevereiro de 2014, Rossio

Os *Kumpania Algazarra* eram uma banda focada nos seus temas, sobretudo originais, e o propósito da criação deste novo projecto seria tocar *covers*, em formato fanfarra, e com alguma animação. Inicialmente *Farra Fanfarra* começaram por ser constituídos pelos músicos de *Kumpania Algazarra*. Mais tarde outros músicos se foram juntando com o decorrer do tempo e actualmente os únicos membros de *Algazarra* que se mantêm nas duas bandas são o Kiko, o Pedro, o Helder e o Trinta, quando necessário.

Os *Farra Fanfarra* começaram também por ensaiar em Sintra, tendo mais tarde sentido a necessidade de se mudarem para Lisboa:

“Começámos a vir para Lisboa porque havia cada vez mais pessoal de Lisboa a participar. Nisto houve a oportunidade de ensaiar no Bacalhoeiro e sempre ensaiamos lá, nestes últimos oito anos. Houve uma passagem pelo Arte e Manha, devido a queixas de barulho pelos vizinhos, mas depois acabámos por voltar para lá⁸⁰”.

Actualmente, e desde Maio deste ano, a banda mudara o seu local de ensaio para o bar Sagrada Família, devido ao fecho do Bacalhoeiro.

O primeiro concerto da banda foi justamente no Bacalhoeiro, no ano da sua formação, em 2006. Há um registo vídeo desse concerto no *youtube*, onde estão a tocar o *Bella Ciao*⁸¹: *“e é o vídeo mais visto porque é o Bella Ciao. Foi uma música que tocámos logo no princípio. Ainda hoje volta e meia... sai-nos isso. O pessoal adora. Principalmente o pessoal de esquerda⁸²”.*

Nos oito anos que conta de existência, *Farra Fanfarra* já correu Portugal de norte a sul, em festas e iniciativas diversas. Fora do país já estiveram em Itália e em Espanha:

“Na verdade Farra nunca teve muita logística para sair do país devido à sua dimensão. É muito complicado deslocar, são tantas pessoas e a logística é sempre tão dispendiosa que é muito difícil.⁸³”

O estilo da banda tem-se mantido mais ou menos idêntico desde a sua formação: *“Começámos por tocar temas balcânicos, com algum disco-funk à mistura, mais ou*

⁸⁰ Idem

⁸¹ Canção italiana

⁸² Idem

⁸³ Idem

menos como agora”⁸⁴. O repertório é definido geralmente por todos, podendo todos os músicos dar sugestões, embora esta função pertença principalmente ao Kiko e ao Paul. O método de aprendizagem dos temas sempre foi sobretudo “*ah e tal a música é esta, agora apanha aí*”, ou seja, de ouvido. Agora, e cada vez mais, os arranjos já vão sendo escritos em partitura. Isto acontece principalmente devido ao facto de ser um grupo com uma estrutura bastante livre, o que faz com que na aprendizagem de um tema novo nem todos estejam na mesma fase de interiorização, devido a uma maior ou menor afluência aos ensaios, ou mesmo devido à disparidade de “níveis” existentes na banda. Sendo um grupo fortemente heterogéneo, há indivíduos com vivências musicais bastante diferentes, “*desde músicos profissionais, com graus de formação musical académica, a músicos profundamente autodidatas, que tocam com os amigos, na rua, na desportiva*”⁸⁵. Embora nem todos os músicos saibam ler partituras, pelo que pude constatar na observação dos ensaios, são estes os que mais rapidamente captam ritmos e melodias de ouvido.

O apresentador “palhaço”, como alguns lhe chamam, ou o “*frontmen*”, é uma das marcas estilísticas de *Farra Fanfarra*. Esta marca consiste basicamente na presença de uma pessoa que se encontra à frente da banda, não para tocar, mas sim para dar entradas, ajudar a precisar questões rítmicas, interagir com o público e, sobretudo, dar dinâmica e diversão à *performance*. A ideia não é pioneira, tendo sido inspirada, mais uma vez, pelo trabalho dos *Always Drinking Marching Band*:

*“A ideia surgiu um bocado dos Always Drinking. E na altura eu vivia com o Stefano, que é animador de rua e é muito bom naquilo que faz. Ele andava no Chapitô e dávamo-nos bue com o pessoal de lá e nessa fase surgiram muitas ideias fixas para pôr nos espectáculos de Farra. O papel do frontmen é também cantar, de vez em quando, fazer a ligação com o público, interação, animação... Basicamente dinamizar.”*⁸⁶

O que é cantado pelo *frontmen* às vezes são refrões de músicas, quando as músicas tocadas têm letra, ou pode ser também improvisação, refrões inventados por ele próprio, que depois acabam por funcionar e por se repetir mais vezes. O primeiro *frontmen* de *Farra Fanfarra* foi, como referido, Stefano Bottai, um italiano que estudava artes circenses, fazia animações de rua e vivia com o Kiko. Há cerca de dois

⁸⁴ Idem

⁸⁵ Idem

⁸⁶ Idem

anos o Stefano se teve de ausentar por uns tempos de Portugal, passando Mariana Schou, também estudante de artes do espectáculo no *Chapitô*, a ser a substituta. Segundo os membros da banda, “*ela está a partir a loiça, é mesmo muito boa. E é giro ser uma miúda, visto que é uma banda onde só tocam homens.*”

Não passarei em revista a actividade desta banda, como fiz com *Kumpania Algazarra*, mas deixar espaço, sim, a minha experiência naquilo a que vim a chamar “*escola Farra Fanfarra*”.

Após várias pesquisas, com participação musical activa, e sobretudo longas conversas com os agentes deste meio musical que estudei, pude chegar a duas hipóteses aparentemente válidas: em primeiro lugar, *Kumpania Algazarra* foi pioneira no lançamento deste conceito de bandas em Portugal, e, em segundo lugar, *Farra Fanfarra* criou a rampa de lançamento para todas as bandas que foram criadas de seguida. Criou o modelo. Só em Lisboa contam-se cerca de dez bandas que nasceram deste frenesim sonoro das fanfarras. Em bares, ou pelas ruas, estas bandas são hoje parte integrante do som da cidade. Qualquer pessoa que passe num jardim ou numa praça de Lisboa e ouça uma massa sonora de instrumentos de sopro a entoar sonoridades que remetem para os Balcãs, achará estas referências bastante familiares; já fazem parte da paisagem sonora do dia-a-dia da cidade. Se recuássemos dez anos atrás a sensação certamente seria outra.

3.9. A “Escola Farra Fanfarra”

O número de elementos dos *Farra* sempre foi indefinido; por ensaio a banda tem uma média de vinte músicos. Nunca está toda a gente, nem mesmo nos concertos. E é esta a dinâmica normal neste grupo, uma constituição livre e aberta:

“Nós aqui nos Farra muitas vezes não ligamos muito ao pessoal novo que entra, mas também há sempre gente nova a aparecer... é complicado. O pessoal tem é de se chegar à frente, perguntar, ouvir, muito nessa base. Acaba para ser na verdade para muitos um bocado uma escola, uma aprendizagem. Há muita gente que evoluiu bastante nos Farra Fanfarra, não eram grandes músicos e hoje em dia são grandes músicos, muito por essa cena de ter que apanhar, ter que apanhar de ouvido, ter de chegar lá, e ter de conseguir... Mesmo quanto à questão do improviso há muito o estímulo dos outros músicos e o pessoal vai evoluindo⁸⁷.”

⁸⁷ Idem

Farra Fanfarra é, como já foi referido, uma banda sem estrutura rígida: o número de *performers* é altamente variável e qualquer pessoa, desde que assim o deseje, pode começar a frequentar os ensaios e, dependendo do seu desempenho, poderá ou não vir a participar nas actuações. Ora, esta peculiaridade de *Farra Fanfarra* acaba por potenciar uma espécie de “escola”, tal como afirmam os seus membros mais antigos:

“Quem se empenhar realmente em aprender os temas e vier aos ensaios acaba por ter a produtividade que teria numa escola. E sem pagar mensalidade! Se vemos que um tipo está empenhado puxamos por ele, ajudamo-lo a sacar as suas próprias melodias e a improvisar, damos dicas para memorizar os temas.”⁸⁸

Além de potenciar o desenvolvimento musical do *performer*, *Farra Fanfarra* acaba por ser também uma escola onde se aprendem algumas especificidades deste género de música. A grande maioria dos músicos quando chega à banda não tem familiaridade com a improvisação, especialmente ao utilizar harmonias que não lhes são muito familiares, em utilizar escalas modais, ou em empregar de forma tao afincada o *vibrato* ou o *staccato*. A procura de alcançar o som do grupo, de tentar tocar da mesma forma, com o mesmo tipo de ornamentações, aprender a base das músicas e explorar uma improvisação por cima das mesmas, tem levado, segundo alguns dos membros fundadores de *Farra Fanfarra*, muitos músicos a ultrapassarem as suas próprias limitações e a crescer musicalmente, adquirindo competências musicais juntamente com os outros membros da banda:

“Eu aprendi bué em Farra. Quando cheguei cá curti logo muito do som deles e já dominava mais ou menos o instrumento, então tinha facilidade em sacar cenas de ouvido e não foi muito difícil agarrar os temas. O que eu acho que melhorei foi principalmente a interpretação: os floreados todos que inicialmente parecem exagerados e depois acabam por sair com naturalidade. Mesmo a nível técnico aprendi a fazer efeitos que não me passavam pela cabeça sequer. Aprendi bué com o pessoal mais rodado, a ver de perto e a tentar imitar.”⁸⁹

Em Fevereiro de 2014 fui assistir ao primeiro ensaio de *Farra Fanfarra*. Já os tinha visto a tocar várias vezes, em concerto e animações de rua, conhecia alguns dos membros da banda e até já conhecia de alguns dos temas que mais costumavam tocar. Assim que entrei na sala de ensaios apresentei-me, falei com o Kiko, expliquei-lhe que estava a fazer uma dissertação na qual gostaria de falar um pouco sobre a banda e fiquei

⁸⁸ Idem

⁸⁹ Entrevista realizada a Yuri, 13 de Março de 2014, Lisboa

a assistir ao ensaio. Estava uma média de quinze ou vinte músicos, todos homens. Para minha surpresa tocavam com partituras, algo que não esperava. Mais tarde vim a perceber que quando começam a trabalhar um tema novo o Kiko ou o Paul fazem arranjos dos temas e escrevem-nos, em partitura, para facilitar o arranque do trabalho do tema e a sua memorização. A maioria dos músicos que estavam neste ensaio não sabia ler partituras, ou tinham algumas dificuldades, mas, num instante, de ouvido, conseguiam reproduzir as notas e ritmos escritos no papel. No final do ensaio fui falar novamente com o Kiko, com o intuito de marcar a nossa primeira conversa. Foi aqui que o meu amigo Yuri, trombonista da banda, me intercepta e diz: “*Para a próxima tens é de trazer o sax!*”. Nisto, o Kiko, curioso, quis saber o meu percurso musical e convidou-me para fazer parte de *Farra Fanfarra*, alegando que “*esta banda está mesmo a precisar de uma miúda!*”. Eu aceitei de imediato. Pressenti que a minha colaboração na banda seria uma interessante experiência, tanto para a minha investigação, como para a minha prática instrumentista.

Experiência Musical Individual: Lição nº1: ouvir e ser espontânea

“Concerned with a study of music that lives largely in oral tradition, ethnomusicologists have spent a great deal of their energy finding ways of reducing it to a visual form. Like the critic, ethnomusicologists faced with a recording tend to throw up his hands and say, ‘I can’t say a thing until I’ve written it down’.” (Nettl 1983:65)

Embora tenha ingressado na banda numa fase em que estavam a ser ensaiados novos temas, e, conseqüentemente, existiam partituras, há todo um leque de repertório (a maioria dele) que não tem registo escrito. Para mim, que tive formação musical no Conservatório, e que tenho por hábito cingir-me à leitura de partituras para a criação musical, a ideia de tocar com os *Farra Fanfarra* foi inicialmente bastante assustadora. Tal como afirma Nettl, “*i can’t say a thing until i’ve written it down*”. E eu não saberia como tocar sem nada ter escrito à minha frente, pelo que nos primeiros ensaios tinha vergonha de falhar, e sobretudo medo de arriscar. O meu saxofone mal se ouvia e recusava-me a solar nas improvisações. Além de não estar habituada a improvisar, e não sabia principalmente como solar como eles, com aquele “toque balcânico”, nas harmonias, no som. Senti-me bastante perdida durante o primeiro mês de ensaios. Durante este período inicial na banda entendi (embora na verdade já o soubesse) que

uma partitura é apenas um guia aproximado para uma *performance*, e que sem este guia me sentia desamparada, quando via que todos aqueles músicos que me rodeavam não precisavam de notas e ritmos escritos para nada.

Um dia, num dos meus primeiros ensaios, ainda quando estávamos no Bacalhoeiro, o ensaio tinha acabado, pela 1:30m da manhã, e o Kiko chama-me à parte e transmite-me aquilo que seria para mim a primeira lição na escola *Farra Fanfarra*: ouvir e ser espontânea. Relembro-me que as suas palavras foram mais ou menos estas:

“Primeiro... tens de ouvir! Ouvir, ouvir muita música deste género, ouvir muito os temas que tocamos até não conseguires ouvir mais. Aí provavelmente já terás apanhado a melodia. Segundo... só tens de ser espontânea. E aí tenho a certeza que vais conseguir”.

Embora tivesse achado aquele discurso demasiado simplista, assim fiz. Ouvi os temas que andávamos a ensaiar durante uma semana, o máximo que consegui. No ensaio seguinte senti que a primeira lição poderia vir a ser superada com nota positiva; reconhecia muito melhor as melodias e era, subitamente, mais fácil de encontrar as notas que procurava. Quanto à espontaneidade não me preocupei com ela. Nas semanas seguintes comecei a estudar os temas, tocando por cima de gravações, em casa, e os ensaios começaram a correr melhor. Nisto, os temas mais complicados, não conseguindo fugir por completo ao meu apego à notação, acabei por escrever em partitura algumas partes de melodias, e assim o processo de memorização tornou-se mais rápido.

Nos ensaios aprendi que todos aqueles músicos poderiam ser meus professores, se eu o quisesse, e que tinha de aprender em tempo real, porque a informação era constante e eles não esperavam por mim. Assim, sozinha descobri uma técnica que possivelmente não utilizava desde que aprendi a dedilhação do saxofone, há catorze anos atrás: a imitação. Em vez de me concentrar em pensar em notas musicais e a procurá-las perdidas no meu cérebro, pelas memorizações que fazia em casa, passei a observar os outros saxofonistas (aqueles que para mim eram a melhor referência) e procurei imitar os seus movimentos de dedos. Ainda hoje não percebendo bem como, deixei de pensar em notas, naquilo que tinha decorado, e o som passou a ser um movimento, que os diferentes membros do grupo manipulavam, através de contacto visual e através do movimento, criando constantemente uma nova interpretação musical. Tal como afirma Pareyson:

“Pode-se, então, comparar a interpretação a um diálogo entre pessoas, feito de perguntas e de respostas, em que se trata não só de saber escutar, mas também saber falar, isto é, de formular as perguntas do modo mais compreensível ao próprio interlocutor de forma a dele obter as respostas mais acessíveis aos pontos de vista em que nos encontramos.” (Pareyson 1989:168)

Talvez seja esta comunicação e interpretação conjunta aquilo a que o Kiko chamou de “ser espontâneo”. Nesta experiência percebi essencialmente que ao sair do meu meio musical confortável e comum, fui defrontada por uma possibilidade de processos diferentes para a produção musical e a sua compreensão. Passados mais de dois meses de ensaios com *Farra Fanfarra* aprendi a tocar alguns dos temas, descobri novos timbres no meu instrumento e em mim própria. Esta foi apenas a primeira lição. Certamente aprenderei muitas mais, com o decorrer desta experiência, a qual pretendo prosseguir.

Capítulo IV: “*Acreditamos que a nossa música expõe o nosso interior*”:

O papel da música na articulação da identidade dos seus *performers*

*“Acima de tudo sempre foi nosso objectivo marcar a diferença, quer seja pelas músicas que fazemos quer seja pela própria atitude que queremos transmitir. Somos todos bastante diferentes dentro das bandas, com vidas distintas, mas em palco, e no que procuramos transmitir através da música, somos um grupo bastante coeso e específico. E a nossa música tem por trás um propósito que pode não ser tão óbvio; as nossas letras reivindicam uma sociedade melhor, queremos demarcar-nos da cultura mainstream.”*⁹⁰

IV.1. Identidade musical balcânica: emergência de uma nova comunidade musical

Hall (1996) argumenta que a identidade, individual e social, nos tempos modernos é crescentemente fragmentada e fracturada. A afirmação acima narrada por Pedro, membro de *Kumpania Algazarra* e de *Farra Fanfarra*, vai ao encontro do postulado de Hall, verificando-se que a identificação, para estes *performers*, é um processo de articulação e de sutura, uma sobre-determinação e não uma subordinação a algo imposto, como seria, por exemplo, a identificação nacional, laboral ou desportiva. Assumem que a música é para eles uma forma de demarcar a diferença numa sociedade em que se sentem desestruturados, envoltos numa conjuntura politico-económica precária e sem qualquer tipo de apoios. A identificação actua aqui através da diferença, na ligação e demarcação de fronteiras simbólicas: os *performers* destas bandas procuram demarcar-se dos valores da sociedade actual, procurando refugiar-se numa diferença que acreditam ser “*a melhor forma de viver nesta sociedade*”, e mostrando isso através da sua criação e actividade musical.

1.1 “*A música é o nosso manifesto*”

“A música que tocamos expressa a procura por uma forma de estar diferente daquela que se vive actualmente em Portugal. As pessoas vivem na angústia das contas que têm de pagar, com o dinheiro que não existe, que deveria advir de um emprego que não conseguem encontrar. Nós tentamos realmente entrar numa onda diferente, menos materialista, mas de contestação àquilo que nos é feito pelas políticas de hoje. Contudo, tocamos música alegre, queremos o pessoal a saltar, a

⁹⁰ Entrevista realizada a Pedro, 26 de Maio de 2014, Fontanelas

lutar por uma sociedade melhor, tudo isto numa perspectiva positiva, embora de desacordo”⁹¹.

A consciencialização social através das suas músicas é cada vez mais um dos objectivos centrais de *Kumpania Algazarra*:

“Principalmente este último disco procura alertar um pouco as pessoas a assumirem mais a sua consciência social, com boa energia para dar força para que haja mudanças positivas. Os portugueses são um povo bastante festivo e um público muito bom. Temos vindo a experienciar isso ao longo da nossa carreira. “A Festa Continua” pode ter bastantes interpretações: a festa continua apesar dos problemas que estamos a atravessar, porque as pessoas não se podem deixar ir abaixo, e animar a malta é uma maneira de juntar as pessoas e fazê-las ter uma perspectiva mais positiva; ao mesmo tempo, a festa continua pode ter o mesmo significado de “a luta continua”. São duas maneiras de interpretar o título. Cada um de nós vê à sua própria maneira”⁹².

As letras criadas por estes músicos têm um propósito social que, segundo a minha análise, assenta em três objectivos: contestação política, resistência cultural e incentivo à mudança. Os membros da banda, no decorrer das entrevistas, disseram-me algumas vezes: *“não falamos de política, é a nossa música que fala”*. Tomei, assim, por exemplo o tema “Maré”, do seu último álbum, “A Festa Continua” (2013):

Maré

*Ah, manteres-te de pé
Aguentares a maré
Tanto consumismo, tanta tentação
Ninguém pode ajudar
Que o venham ajudar
Tens de te virar
Usar o que tens a mão
Não vai a bem, vai a mal
É do mundo surreal
Ladrão social contra a tua educação*

Não, não, não, não

*Hop, hop, hop, hop, hop, hoppah
Hop, hop, hop, hop, hop*

*O governo blá, blá
Diz que sim, diz que 'tá
Limpo e asseado, que é tão bom trabalhador
Vai para a escola, estuda muito
Tira um curso superior
Não tens capital?*

⁹¹ Idem

⁹² Entrevista realizada a Trinta, 15 de Maio de 2014, Fontanelas

*Não chegas a doutor
Espera lá, onde está
A verdade, afinal?
Não posso trabalhar
Vou passar a marginal*

*Não, não, não, não
(Não, não, não, não)*

*Hop, hop, hop, hop, hop, hoppah
Hop, hop, hop, hop, hop*

*Vagueias vazio
Cheio de impulsividade
À procura do que te faz
Manter a cabeça erguida
Há palavras, ideias, caminhos por criar
Projetamos o futuro que há-de vir
Homens e mulheres longe da humanidade
Que se desperdiça à procura da verdade
Que se desperdiça à procura de comida
Crianças perdidas à procura de saída*

*Ah, manteres-te de pé
Aguentares a maré
Tanto consumismo, tanta tentação
Ninguém pode ajudar
Que o venham ajudar
Tens de te virar
Usar o que tens a mão
Não vai a bem, vai a mal
É do mundo surreal
Ladrão social contra a tua educação*

Da letra deste tema podem extrair-se exemplos dos três objectivos sociais que sugiro para a interpretação das músicas de *Kumpania Algazarra*. Incitam à contestação política: “O governo blá, blá diz que sim, diz que 'tá limpo e asseado, que é tão bom trabalhador. Vai para a escola, estuda muito, tira um curso superior. Não tens capital? Não chegas a doutor. Espera lá, onde está a verdade, afinal? Não posso trabalhar. Vou passar a marginal”. À resistência cultural: “Vagueias vazio, cheio de impulsividade, à procura do que te faz manter a cabeça erguida. Há palavras, ideias, caminhos por criar. Projetamos o futuro que há-de vir”. E à mudança: “Tens de te virar, usar o que tens à mão. Não vai a bem, vai a mal. É do mundo surreal. Ladrão social contra a tua educação”.

A presença em manifestações políticas sempre foi uma marca dos *Kumpania Algazarra*. Já participaram, segundo eles, “*em bués, bués manifestações. Por todo o país. Sempre que podemos lá estamos: «Onde vamos nós, nesta estrada esburacada? É o que temos de aceitar, por ter a boca fechada!»⁹³. E de boca fechada não se vai a lado nenhum*”⁹⁴. Desde as típicas manifestações do dia 25 de Abril, às manifestações da JCP, e à assídua presença nas Festas do Avante, e entre as diversas manifestações culturais, a banda fez ainda parte do cartaz da manifestação “Geração à Rasca”, a 12 de Março de 2011, onde partilharam o palco com artistas como os Homens da Luta, Lúcia Moniz, Paulo de Carvalho, Rui Veloso, Luís Represas, Vitorino, Valete, Fernando Tordo, Tiago Bettencourt e Zé Pedro, entre outros. A banda acredita que a música incentiva e apoia a mudança:

“A cultura é que traz as bases para a mudança. Daí estar diretamente associada à tomada de consciência. Acho que todos os artistas, não só os músicos, têm um papel muito importante nesse aspecto, em dar alternativas, inspirar novas perspetivas, chegar ao coração. Nós participamos em muitas ações de solidariedade, manifestações, esse tipo de eventos, e sentimos isso.”. E é este o seu manifesto: “A festa não pára, apesar de tudo o que se passa no país, é continuar a animar a malta. Isto pode ser visto de várias maneiras: a festa continua, a luta continua e a crise continua, é preciso animar a malta.”

1.2. “Nós vivemos numa espécie de comunidade”: a emergência de uma comunidade musical específica

Tal como afirma Stokes (1997), os sons, assim como os pontos de vista, discursos e lugares, estão intimamente conectados com as experiências. Contudo, a música não é simplesmente algo que acontece no contexto social, mas sim um elemento construtivo de um processo fundamental de construção do eu. Compostas fundamentalmente por jovens portugueses, com uma educação “típica” portuguesa, e sem qualquer ligação simbiótica à cultura balcânica ou cigana, *Kumpania Algazarra* e *Farra Fanfarra* foram pioneiras em Portugal no fenómeno de fanfarras, ou bandas, que representam sonoridades musicais balcânicas. Como já foi referido nos capítulos anteriores, isto deve-se em parte ao *boom* internacional que, nos anos noventa, se deu em torno do imaginário balcânico dos filmes de Kusturica, da música de Bregovic, *Fanfare Ciocarlia*, Ivo Papazov, entre outros, e à crescente circulação da categoria *world music* pelos mercados, mas deve-se também à auto-determinação e paixão de um

⁹³ Letra do tema “Pudim” (2013)

⁹⁴ Entrevista realizada a Pedro, 26 de Maio de 2014, Fontanelas

jovem português, o Kiko, que com o seu grupo de amigos deu início à recente vaga de bandas que invadiu Lisboa de sons característicos do leste europeu.

Hoje, dez anos depois da criação de *Kumpania Algazarra*, podem contar-se em Lisboa pelo menos oito bandas da mesma tipologia, que tocam sonoridades dos Balcãs: *Kumpania Algazarra*, *Farra Fanfarra*, *Original Bandalheira*, *Peña Kalimotxo*, *Bizu Coolective*, *Gapura*, *Pás de Problème* e *Marco i Blacky* (como se verifica na análise realizada no capítulo II). Além das parecenças musicais que se observam neste colectivo, os membros destes grupos mantêm uma relação próxima entre si; frequentam os mesmos circuitos musicais, os mesmos locais e eventos. Verifica-se também um fenómeno muito interessante: tocam nas bandas uns dos outros. O Pedro, por exemplo, além de ser membro fundador de *Kumpania Algazarra* e *Farra Fanfarra*, toca também com os *Bizu Coolective*, *Original Bandalheira* e com os *Pás de Problème*. E tal como o Pedro, como observei, assim acontece com uma grande parte dos músicos deste meio. Pode considerar-se que esta comunidade musical constitui então um *network* específico; uma rede de músicos que circulam dentro de um universo musical fechado (ver figura1).

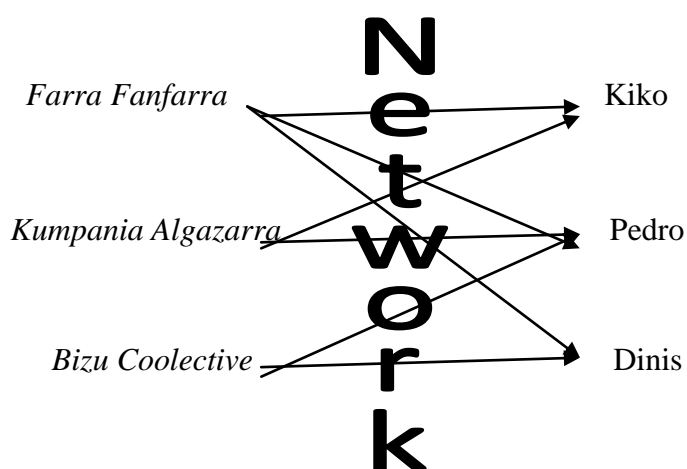


Figura 1- *Network* exemplificativo das relações entre algumas das bandas em estudo

Na figura 1 apresento um esquema do referido *network*, tomando por exemplo as três das bandas de Lisboa que me pareceram ter maior circulação de músicos entre elas. *Farra Fanfarra* é a banda que engloba o maior número de elementos que circula entre outras bandas, sendo também a banda que possui significativamente mais membros. Tal como figura no esquema acima, Kiko, Pedro e Dinis integram *Farra Fanfarra*, Kiko e Pedro pertencem aos *Kumpania Algazarra*, enquanto Dinis é músico de *Farra Fanfarra*.

e *Bizu Coollective* (sendo membro fundador da segunda). Esta imagem é meramente uma amostra, sendo o *network* aqui apresentado abrangido por mais bandas e dezenas de *performers*. Esta dinâmica musical acaba por reforçar um trilho para a constituição de um colectivo musical específico:

“Nós vivemos numa espécie de comunidade. Cada uma destas bandas são diferentes, e com características bastante específicas, mas o facto de o pessoal rodar entre uma banda e outra faz com que o propósito final seja mais ou menos comum, e faz com que nos conheçamos todos bem e partilhemos ideias semelhantes, gostos musicais comuns. Alguns de nós até vivem juntos, passamos tempo na casa uns dos outros, ouvimos sons diferentes, descobrimos passagens que queremos introduzir nas nossas cenas, bebemos um copos e inspiramo-nos todos juntos. Depois pegamos nos instrumentos e começamos a criar. Os ensaios são só uma das componentes do nosso trabalho, porque muito deve-se realmente ao nosso companheirismo e ao tempo que passamos juntos.”⁹⁵

Proponho assim a análise da transmissão e da *performance* musical não apenas como expressões ou símbolos de um dado grupo social, mas como parte integral de um processo que pode ajudar a gerar, modificar e sustentar novos colectivos, ou mesmo criar uma comunidade. Mas será que podemos afirmar que estas bandas constituem uma comunidade musical específica? Pela minha convivência com estes músicos, no decorrer do trabalho de campo, pude apurar uma série de factores que podem indiciar a existência de uma comunidade musical: subsiste uma auto-compreensão colectiva, que é conferida em várias características comportamentais e, claro, na música. Está aqui implícito não só um gosto musical, mas também uma atitude, modo falar, de vestir, um modo de vida semelhante. Pode verificar-se, na escuta das entrevistas, por exemplo, que o modo de comunicação destes músicos tem muitas semelhanças nas expressões e no vocabulário que utilizam. Igualmente semelhante é o modo de estar, aparentemente livre, descontraído, quer nos discursos quer na forma como se apresentam, ou nas roupas que usam. A nível social, a maioria destes jovens encontra-se numa posição de trabalho precária, obtendo a maioria do seu rendimento através da música. Têm gostos musicais idênticos e as suas referências são mais ou menos as mesmas; frequentam os mesmos locais e partilham sistemas de valores semelhantes. Valorizam as questões ambientais e humanitárias, verificando-se uma grande envolvimento dos membros destas bandas em projectos de voluntariado, solidariedade social, preservação do ambiente e defesa dos animais.

⁹⁵ Entrevista realizada a Pedro, 26 de Maio de 2014, Fontanelas

Uma comunidade baseia-se na partilha de símbolos específicos, tal como é aqui exemplo a *performance* musical. A música é uma forma de comunicação, não só porque possibilita uma forma de interação entendida e partilhada entre seus membros, mas, também porque ao serem *performers* de uma banda, ou de algumas das bandas da comunidade em questão, pressupõe-se que os actores tenham à partida uma atitude auto-reflexiva acerca da simbologia partilhada. Esta atitude auto-reflexiva consiste no processo de aprendizagem das especificidades da música que performam: a música dos Balcãs que estes músicos re(a)presentam abarca uma série de características que tiveram de ser aprendidas e assimiladas, como por exemplo as melodias diatónicas, os arpejos de extensão superior à oitava, o frequente uso de cromatismos, ritmos irregulares e exagero no *vibrato* e nos *staccatto*. Ou seja, pressupõe-se que eles tenham organizado a sua própria narrativa (as características musicais) e, com isso, produzam orientações simbólicas, que os membros desta comunidade são facilmente capazes de reconhecer.

É precisamente este poder de evocação imaginária de identidades que a música possui que leva à transformação das identidades individuais e colectivas.

“Music’s hyperconnotative character, its intense cognitive, cultural, and emotional associations, and its abstraction, are perhaps what give it a unique role in the imaginary constitution of cross-cultural and inter-subjective desire, of exotic/erotic charge for the other culture or music in social fantasy” (Born 2000:32)

A afirmação de Born é um retrato deste caso de estudo: este colectivo musical criou ligações emocionais, gosto e interesse por um tipo de música que era à partida exótico, a música do outro, desenvolvendo uma reconstrução imaginária da mesma e, consequentemente, uma exploração imaginária de identidades, que são, *à posteriori*, reflectidas na música que performa. As construções musicais de identidade recriadas pelos músicos constituem experiências do seu imaginário cultural. A estas construções Georgina Born chamou “*musical-imagined communities*” (Born 2000).

“A musical community is a social entity, an outcome of a combination of social and musical processes, rendering those who participate in making or listening to music aware of a connection among themselves.” (Born 2000:14)

Esta comunidade musical consiste, assim, num colectivo construído e sustentado não só pelas suas *performances* mas também pelo seu *modus de vida* e convivência, que extravasa o momento da criação musical. Trata-se de uma comunidade simbolicamente e socialmente constituída: a comunidade detém um som próprio, construído nas

simbologias musicais partilhadas pelos músicos e incorpora também uma carga social notória, como são exemplos as associações *Weather Report* e *Farra Fanfarra*, que vêm alargar a existência de outros indivíduos, que não necessariamente músicos. Cada vez mais, e em grande parte devido às redes sociais, o contacto entre bandas do mesmo género, portuguesas e internacionais, está cada vez mais próximo:

*“Estamos cada vez mais em contacto com outras fanfarras, e agora através das redes sociais acaba por se tornar uma espécie de família do brass/balcan. E mesmo aqui em Portugal é um circuito tão pequeno que é fácil conhecer as outras bandas; o pessoal fica amigo de outros músicos, e às tantas é um grande grupo de pessoas. Depois alguém nos convida para um festival de rua e encontramos-nos todos...”*⁹⁶

Os *Kumpania Algazarra*, além de pioneiros nesta tipologia de bandas em Portugal, continuam ainda a constituir um forte pilar nesta comunidade musical, através da organização de iniciativas diversas para promover e desenvolver a música destas bandas: *“Há na zona de Lisboa uma irmandade e queremos cada vez mais desenvolver isso. Também fazemos parte de organizações que desenvolvem eventos e programação cultural. Queremos cada vez mais criar um núcleo que sustente e suporte estas bandas”*⁹⁷. Um exemplo importante de um acontecimento que reflecte em sociedade a presença desta comunidade musical é a criação do festival “Brass de Ferro”.

1.3. “Brass de Ferro”: Promover a cultura fanfarra

O festival “Brass de Ferro” é um projecto criado em 2013, que tem como principal propósito *“promover a cultura fanfarra e criar um elo de ligação entre as diversas bandas deste meio”*. A ideia partiu mais uma vez de Kiko e de outros membros das bandas em estudo:

*“A ideia era criar um festival pra juntar o pessoal. Desde o princípio dos Kumpania Algazarra que começámos a participar em festivais lá fora e sempre tivemos na ideia que queríamos fazer isto aqui em Portugal. Depois começaram a surgir cada vez mais fanfarras à nossa volta e começaram a haver umas battles e decidimos fazer um evento para juntar o pessoal todo e fazer uma mega battle. Tentámos mais ou menos inspirar-nos nesses festivais que já existiam, à nossa escala claro, no nosso espaço.”*⁹⁸

⁹⁶ Entrevista realizada a Kiko, 27 de Agosto de 2014, Fontanelas

⁹⁷ Idem

⁹⁸ Idem

O evento surgiu no *Facebook* a 1 de Junho de 2013, estando abertas as inscrições *online* para o concurso até 22 de Agosto, tendo sido também criado um site⁹⁹. O local escolhido para receber as fanfarras foi a Fábrica Braço de Prata, em Lisboa. Após um moroso processo de contacto de possíveis nomes para a constituição do júri, este acabou por ser formado por Carla Prego (membro da Câmara Municipal de Palmela, programadora de arte de rua), Carlos Seixas (programador do Festival Músicas do Mundo), Mark Cain (músico freelancer, ex-*Primitive Reason*) e Luís Barrocas (músico de *Kumpania Algazarra* e *Trio Alcatifa*):

*“Tentámos ir buscar pessoal que tivesse a ver com as várias áreas dos critérios de avaliação: animação, música, interação com o público, roupa, entre outros. Então tentámos ter pessoal que tivesse a ver com o circo por exemplo e com a animação, o que não foi possível. Contactámos uma data de pessoal e ninguém estava disponível. Contactámos muitos músicos e é complicado porque o pessoal está a trabalhar e não podemos pagar o júri, tem de ser voluntário. Acabou por ser o MarK Cain, que foi alta cena, na parte dos músicos. De resto conseguimos uns programadores, foi bom mesmo assim”*¹⁰⁰.

A concurso estiveram cinco bandas: *Farra Fanfarra*, *Bizu Coollective*, *Peña Kalimotxo*, *Original Bandalheira* e *Fanfarra Kaustica*. Os quatro primeiros grupos são de Lisboa já foram anteriormente mencionados nesta dissertação, à excepção de *Fanfarra Kaustica*, banda proveniente de Águeda, existente desde 2007. Segundo um dos músicos desta banda, com quem tive oportunidade de falar, os *Fanfarra Kaustica* tocam ao “*estilo kaustico*”, ou “*punk filarmónico*”, que deriva de “*uma mistura entre a música filarmónica e a música balcânica*”¹⁰¹.

28 de Setembro, 23h25:

Todas as bandas vão para o recinto exterior da Fábrica Braço de Prata. Alguém grita: “*vamos chamar o pessoal até Alcântara!*”. Começa assim o frenesim musical. Gil Dionísio, o apresentador, membro de *Pás de Problème*, faz aqui o papel do maestro e dá a entrada às bandas. O som é enorme, entre instrumentos, cornetas, apitos e vozes a entoar uma espécie de gritos de guerra, e as bandas fundem-se num só. Em conjunto tocam um tema que havia sido previamente combinado. Segundo a organização do festival, “*tinham sido mandados dois ou três temas para o pessoal ver e tocarem juntos.*

⁹⁹ <http://brassdferrolisboa.wix.com/brass-dferro>

¹⁰⁰ Entrevista realizada a Kiko, 27 de Agosto de 2014, Fontanelas

¹⁰¹ Entrevista realizada a Fanfarra Kaustica, 27 de Setembro de 2013, Fábrica Braço de Prata

Também costumam fazer isso nos festivais lá fora, enviam um tema para depois o pessoal tocar todo junto”¹⁰².

A assistência, até então dispersa pelas diversas salas da Fábrica, vai para a rua aplaudir. O ambiente é bastante eufórico: à espreita pelas janelas as pessoas aguardam a entrada dos músicos para dar início ao espectáculo. Algum tempo depois todas as bandas entram numa das salas e misturam-se com o público. Iniciado o evento, realiza-se um sorteio que vai definir a ordem de chamada das bandas para o concurso. Este consistiria em dois *rounds*, sendo que cada banda poderia efectuar a sua *performance* durante 15 minutos de cada vez. O público, músicos e instrumentos deslocaram-se entre uma sala e outra, pelos corredores do Braço de Prata, durante cerca de três horas, até todas as bandas terem terminado as suas actuações, tendo passado cerca de oitocentas pessoas pelas salas da antiga fábrica. Um dos factos mais interessantes que pude verificar durante o decorrer do concurso foi a constante troca de músicos entre bandas: terminava a *performance* de uma banda e, assim que saiam do palco, os músicos começavam a correr por entre os corredores da fábrica, trocando a *t-shirt*¹⁰³ para a da banda com a qual iriam tocar de seguida. Entre uma e outra sala daquele local, pude observar em tempo real este fenómeno, já anteriormente referido neta dissertação - os músicos misturavam-se entre bandas, nas quatro bandas de Lisboa presentes.

No término da segunda ronda, terminado oficialmente o concurso, cada elemento do público coloca o seu voto numa caixa de papelão. Enquanto se contam os votos, processo que duraria mais de uma hora, as bandas vão para o exterior da fábrica mais uma vez, onde se havia iniciado o evento. As pessoas seguem-nas e começam a dançar. Para mim os momentos que se seguiram foram de uma riqueza fantástica: os músicos misturavam-se, deixavam de existir bandas e formava-se uma banda gigante, que tocaria pelo menos durante duas horas, numa espécie de *performance* semi-improvisada. Certo é que todos conheciam os mesmos temas, todos tinham a mesma linguagem, musical e corporal. Era uma imagem da típica festa *romani* dos filmes de Kusturica e do meu imaginário balcânico. O público, no meio dos músicos e instrumentos, saltava, dançava, cantava, com uma grande euforia. O recinto estava totalmente cheio, era quase inevitável todo aquele contacto e imersão na *performance* que ali decorria. Gil no megafone grita “*É A LOUCURA!*”

¹⁰² Entrevista realizada a Kiko, 15 de Maio de 2014, Fontanelas

¹⁰³ A maioria das bandas tinha uma t-shirt específica, com a cor e o logotipo do seu grupo.

Apurada a votação, souberam-se os vencedores: *Bizu Coollective*, *Farra Fanfarra*, e *Fanfarra Kaustica* arrecadaram o primeiro, segundo e terceiro prémio, respectivamente, tendo *Peña Kalimotxo* vencido o prémio do público. Este ano terá lugar o segundo “Brass de Ferro”, também em Setembro, no dia 27, no Santiago Alquimista, em Lisboa. À semelhança do ano passado, entrarão na “batalha” os *Farra Fanfarra* e os *Bizu Coollective*, permanecendo as restantes bandas ainda em surpresa. Esta iniciativa, embora ainda recente, tem como objetivo fomentar uma cultura musical específica; procura ser mais um alicerce para o crescimento e fortalecimento desta comunidade musical, que nos últimos dez anos tem vindo a crescer e a mostrar-se cada vez mais.

Este tipo de festival reforça as ligações não só entre a comunidade aqui apresentada, mas possibilita também o contacto com comunidades musicais semelhantes, sendo as identidades dos sujeitos formadas e transformadas continuamente em relação às formas pelas quais os mesmos são representados nos sistemas culturais que os circundam. O “Brass de Ferro” pode ser considerado como um veículo um estilo musical que vai contra a ordem cultural *mainstream*, ao mesmo tempo que exprime a busca de uma identidade colectiva, já que a ordem social e a própria identidade formal dos grupos fica momentaneamente suspensa para que possa brotar um sentimento comunitário (ver fotos em anexo).

IV.2. Construções sobre a música dos Balcãs: processos de significação musical

“Musical signification is always constructed; it is not simply there in the music. Because people construct references, music's semantic meaning varies from person to person, from place to place and from time to time. As people move through social and historical space or when they occupy different spaces, their interpretations will differ and change.” (Rice, 2001)

Analisadas algumas questões acerca da identidade musical partilhada pelos músicos, e consequentemente a criação de uma hipotética comunidade musical, as questões que se seguem prendem-se com os processos de significação da música criada e performada por estas bandas: O que pretendem transmitir com a música? O que significa? Pode verificar-se nos discursos dos músicos que existem algumas metáforas recorrentemente utilizadas quando se trata da temática música e significação.

Observando as entrevistas feitas às bandas no decorrer do trabalho de campo, numa análise qualitativa das mesmas, verifiquei que uma das metáforas utilizada de forma mais recorrente foi a vinculação da música ao comportamento social, tal como se pôde verificar no ponto anterior, onde os músicos afirmam discursos como: “*a música é o nosso manifesto*”, ou “*as letras que escrevemos apelam a uma sociedade melhor, transmitimos os nossos princípios e ideais também através da música*”. Além desta carga social que reportam para a sua arte performativa, todos os músicos entrevistados referiram que é na música que eles manifestam os seus sentimentos, onde são geradas e vivenciadas as suas emoções mais profundas:

“Em palco entro num estado emocional superior, é algo transcendente a qualquer discurso que possa fazer agora. É preciso lá estar para ver, para sentir. É o fervilhar do momento.”¹⁰⁴

Tendo por base dois autores pilares do enquadramento teórico desta dissertação, proponho a abordagem de uma última metáfora, possivelmente a mais abrangente e mas audaz: a proposição da música enquanto metáfora da sociedade. Sugiro então a criação de um modelo “Rice/Buchanan”, baseados principalmente nas respectivas obras *May it fill your soul* (1994) e *Wedding Musicians, Political Transition and National Consciousness in Bulgaria* (1996), apoiando-me em metáforas musicais da sociedade apresentadas pelos autores, criando hipotéticos traços comuns com o caso estudado, em Portugal:

MÚSICA	SOCIEDADE
Improvisação	Liberdade pessoal
<i>Staccato</i>	Hostilidade ao poder
Repertório	Minorias musicais
Instrumentação/Timbre	Originalidade (em Portugal)

Tabela 2- Música: Metáfora da sociedade

¹⁰⁴ Entrevista realizada a Hélder, 15 de Maio de 2014, Fontanelas

Optei por estas quatro metáforas (tabela 2) por me parecerem as mais evidentes e as que mais se aplicam ao caso estudado. Passarei, de seguida, à análise de cada uma delas.

Improvisação - Liberdade pessoal

Rice, em *May it fill your soul*, explica que a música de casamento, na Bulgária, no final dos anos oitenta protagonizou uma importante forma de contestação política, contrastando com as práticas musicais normativas exaltadas pelo estado: “*their playing could also be read as a political statement: the improvisations iconically representing personal freedom from government control*” (Rice 1994:248).

Em paralelismo ao caso apresentado por Rice, a improvisação é afirmada pelos músicos estudados nesta dissertação como um símbolo de liberdade. Por mais que ao tocar em grupo necessitem de seguir um conjunto de progressões harmónicas comuns, as improvisações melódicas assumem uma forma de criação livre:

“*Nós improvisamos constantemente. Dentro das cenas que obviamente temos de seguir para tocar em grupo, claro. E além de improvisarmos a música, improvisamos o espectáculo e a festa, onde quer que estejamos. Agora, se a música é um manifesto da nossa liberdade pessoal? Sim, sem dúvida. É uma forma de liberdade, a maior delas todas, nas várias formas em que nos poderíamos exprimir. Se te expressas na escrita, na fala, podem sempre pegar pelas palavras. Com a música isso não acontece, é livre.*”¹⁰⁵

A improvisação musical pode ser, assim, tida como uma metáfora da liberdade pessoal dos seus *performers*. Mesmo nos casos em que os temas têm letras bastante assertivas na sua intenção social, como já foi visto por exemplo em *Kumpania Alazarra*, estas letras, sendo uma reivindicação de mudança, protagonizam da mesma forma a busca de uma liberdade política, social e cultural

Staccato – Hostilidade ao Poder

Voltando às orquestras de casamento, o seu estilo musical contrastava fortemente do padrão da música tradicional exaltada pelo estado, recusando as restrições da *narodna muzika*, quer na forma, quer no conteúdo nacionalista. Contrastando com as

¹⁰⁵ Entrevista realizada a Pedro, 19 de Maio de 2014, Sagrada Família

“doces melodias”, ornamentos e ritmos lentos da música búlgara, a música de casamento era tida enquanto um catalisador de sentimentos de hostilidade para com o estado. Tal como referiu Rice, “*The staccato style expressing an aggressive hostility to the state and its ‘sweet’ music*” (Rice 1994).

O som da comunidade musical aqui analisada, sendo uma representação das sonoridades balcânicas, apoia-se continuamente na forma de articulação *staccato*. O *staccato* induz uma sonoridade hostil, agressiva (opondo-se no prisma contrário o *legato*), quebrando a continuidade melódica. Como assegura Kiko, “*os constantes staccatos que são tão da música dos Balcãs são uma forma de inquietar o ouvinte... de diversas formas.*” Afirmando os *Kumpania Algazarra* que a música que performam carrega uma conotação de contestação político-social, não só pelo conteúdo das suas letras, mas também pela própria sonoridade criada, pode verificar-se mais uma vez a premissa de que a música surge aqui como metáfora da sociedade, desta parte utilizando o *staccato* como forma de exibição de hostilidade ao poder.

Repertório – Minorias Musicais

“The choice of repertoire proclaiming their existence as identifiable minorities at the time when the government was trying to deny their existence”
(Rice 1994).

O repertório da música de casamento foi, durante o período do fim do regime comunista, associado a minorias étnicas e, consequentemente, a um jogo de negociações identitárias, embutido numa dinâmica ambígua de valorização e hostilidade (Beissinger 2001; Silverman 1996). No caso com o qual estabeleço o paralelismo, os músicos em tese não são de minorias étnicas, são maioritariamente cidadãos portugueses. Contudo, proponho uma avaliação deste colectivo enquanto uma “minoría musical”. Chamo-os de minoria musical porque, embora sejam os *Kumpania Algazarra* uma banda já com bastante visibilidade a nível nacional, e até internacional, a sua génese, assim como de toda esta comunidade, é de músicos de rua. Começaram por tocar na rua e ainda hoje seguem, por vezes, esta direcção: abrem as caixas vazias de um ou dois instrumentos e assim recebem algum dinheiro, enquanto demonstram a sua *performance* em público. A maioria dos músicos entrevistados alegam que não são muito reconhecidos culturalmente e que são considerados músicos de “*calibre inferior*” por tocarem na rua.

Exaltam uma contracultura que “*seja mais aberta, que dê oportunidade a outros tipos de manifestação, onde não desvalorizem o pessoal por tocar na rua ou por se vestir de certa e determinada forma*”¹⁰⁶.

Como tal, esta comunidade musical pode ser considerada, pelos próprios discursos que reproduzem acerca de si mesmos, uma minoria musical, e pode, consequentemente, ser o seu repertório considerado uma metáfora desta minoria. As próprias representações construídas em torno das sonoridades balcânicas facilmente resvalam para o imaginário do músico cigano, virtuoso, mas que toca nas ruas e é socialmente excluído. Assim, sugiro uma interpretação do repertório performado por este colectivo musical como metáfora da sua integração cultural e social: o som criado, o tipo de *performance* que apresentam, alegorizam uma comunidade musical de *status* social médio-baixo, com uma posição cultural ainda bastante marginal.

Timbre – Originalidade

Por último, destaco a originalidade do timbre desta comunidade musical. A metáfora do timbre enquanto marca de originalidade, de diferença, não se aplica obviamente aos agrupamentos musicais da região dos Balcãs. Contudo, em Portugal, a sonoridade destas bandas é algo de novo e bastante específico, que não era comum até ao final dos anos noventa.

Estas significações que os *performers* dão à música, constituem uma função metafórica da experiência musical. As metáforas podem ser várias e deter inúmeros sentidos e significados, mas não são suficientes para uma análise estruturada dos processos de significação musical. Sugiro assim a aplicação do modelo do “espaço tridimensional da experiência musical” de Timothy Rice (2003), composto por metáfora, localização e tempo.

A música deve ser encarada como um contentor de vários elementos que ocorrem simultaneamente: nas *performances* observadas a melodia pode reenviar-nos para um passado, num estado-nação longe de Portugal (região dos Balcãs), sem evidentes conexões históricas nem sociais, ao mesmo tempo que reúne elementos

¹⁰⁶ Entrevista realizada a Kiko, 15 de Maio de 2014, Fontanelas

modernos ocidentais. Aplicando o modelo de Rice, a experiência musical ocorre num local que pode ser visto de duas formas: um local “material”, que será a cidade de Lisboa, mas também um local “imaginado”, ou seja, a anteriormente referida concepção de “comunidade musicalmente imaginada”, que constitui um extra-local, onde existe uma auto-compreensão colectiva e onde se verifica a partilha de símbolos específicos, como a *performance* musical, onde é desenvolvida uma reconstrução imaginária da música que seria *à priori* pertencente a um outro local – os Balcãs.

O terceiro elemento deste modelo, o tempo, afirma-se também como um elemento importante, visto que todas as *performances* podem evocar estruturas sociais do passado ou do presente, modelar estruturas existentes ou criar novas. Neste caso específico, as *performances* destas bandas evocam uma estrutura social exterior (a música da zona dos Balcãs), que se afirma como relativamente nova em Portugal, mas com uma ideologia do passado, se nos focarmos nas bandas que surgiram na região dos Balcãs no final do período comunista. A semelhança existe: através da música as bandas em estudo, tal como as orquestras de casamento da Bulgária, por exemplo, pretendem vincular a diferença, romper com a norma social, reivindicar valores, contestar as políticas sociais, as discriminações e as hierarquias existentes na sociedade.

As referências construídas pelos sujeitos estudados fornecem uma série de símbolos que representam uma narrativa comum - o seu imaginário balcânico - que manifestam através da música. Como tal, deverão então ser analisados os processos de significação musical da sonoridade que, criada por estas bandas, projecta no ouvinte (que não tem as mesmas referências simbólicas) uma sensação sonora de “balcanismo”. Esta representação balcânica é reflectida através de algumas especificidades sonoras que remetem para um imaginário comum. Escolhi abordá-la tendo por base dois pontos basilares: o ritmo e a melodia.

Ao falarem-me dos “ritmos característicos dos Balcãs”, os músicos que entrevistei descrevem-nos como “*ritmos irregulares*”, “*compassos assimétricos*”, ou simplesmente “*ritmos rápidos e meio complicados*”. Segundo a minha análise, na música destas bandas, quer sejam *covers* balcânicos ou temas originais, existe uma forte predominância dos ritmos aditivos. O termo “ritmo aditivo” (“*additive rhythm*”) foi cunhado por Curt Sachs em 1953, na sua monografia *Rhythm and Tempo*. Posteriormente esta definição tem sido usada por musicólogos para caracterizar a música de África, Índia, América do Norte, Turquia, ou, como neste caso, dos Balcãs.

Ritmo aditivo compreende uma série de durações baseadas em unidades de comprimento desigual. Este desenho rítmico, que pode também ser denominado por ritmo assimétrico, ou ritmo irregular, é geralmente repetido em padrões contínuos, constituídos por durações longas e curtas, que na notação musical ocidental poderiam organizar-se através de séries de compassos 5/8, 7/8, ou 9/8, por exemplo.

Quanto ao sistema harmónico-melódico, a música da região dos Balcãs emprega geralmente um processo distinto da prática comum ocidental – a utilização dos sistemas modais. Utilizo aqui o termo “modo” pela concepção de Peter Manuel:

“Mode is used herein to denote a linear melodic construct based on scale or scale-type, with a tonic note, and in many but not all cases, more specific melodic features like pitch hierarchy and characteristic frases.” (Manuel 1989:70)

Manuel descreve a música da região visada como “harmonia modal”, sendo o resultado de uma fusão entre a “polifonia modal” e “harmonia de acordes”, que é de uso corrente no ocidente:

“In Western tonality, the musical import often arises as much from the harmony as from the melody, such that the latter is often inexpressive, if not unintelligible without the former; by contrast, in the modal harmony discussed here, triads are often used primarily for color, or for sonority, or in the context of a simple oscillation between two chords”. (idem)

No sistema modal têm muito menos importância as harmonias, dando-se mais destaque às melodias. Os acordes assumem neste género de música uma função essencialmente decorativa; já as melodias são muito complexas e virtuosísticas. Este sistema modal harmónico é, segundo Manuel, produto da fusão de três elementos distintos: a simplicidade harmónica das canções populares da região do Mediterrâneo, com secções em diferentes modos; a herança musical da igreja Bizantina (as tradições modais Bizantinas); e a influência da música ocidental europeia (a prática harmónica) (1989: 75-76).

Voltando à comunidade musical em estudo, verifica-se que as melodias que tocam são geralmente modais. Raramente surgem cadências definitivas, e de um modo geral, a relação entre os acordes não é funcional no sentido ocidental. É ainda de sublinhar uma outra característica melódica recorrente no repertório destas bandas que nos remete para o imaginário sonoro balcânico: a presença de segundas aumentadas,

intervalo geralmente empregue entre o segundo e o terceiro grau da escala, que desde meados do século XIX, no Ocidente, foi continuamente utilizado por compositores (ocidentais) para representar o “outro”, como por exemplo o cigano húngaro, o turco e a música árabe. As frases musicais têm comprimentos frequentemente irregulares e desiguais e nas suas *performances* (especialmente em actuações móveis) os músicos estendem espontaneamente os temas *ad libitum*, de acordo com as pessoas que estão a dançar, encadeando diferentes melodias sem separação, e embutindo longas secções de improvisação.



Figura 2: *Ajde Jano*, tema sérvio

A figura 2, um trecho do tema tradicional sérvio *Ajde Jano*, expõe alguns dos postulados acima afirmados acerca das características rítmicas e melódicas da música da região dos Balcãs. Escolhi este tema por três motivos: em primeiro lugar, é um tema que pode ser bastante exemplificativo do universo estudado, fazendo parte do imaginário comum da música balcânica. Veja-se, por exemplo, que Emir Kusturica utiliza um arranjo na cena de abertura do filme *Arizona Dream*. Além disso, vários músicos com quem falei me referenciaram este tema como sendo um dos exemplos de música dos Balcãs que mais costumam tocar. Em segundo lugar, escolhi *Ajde Jano* por ter sido o tema elegido por *Kumpania Algazarra* para o concurso do Guca¹⁰⁷. Para este efeito, a banda fez um arranjo onde explora a melodia principal sem grandes modificações, intercalando estas secções melódicas (figura 2) com secções de improvisação, executadas pelo trompete (ver vídeo em anexo). Por último, *Ajde Jano* compreende uma

¹⁰⁷ ver cap II

carga simbólica especial para mim própria, visto ter sido o primeiro tema que aprendi na minha experiência com *Farra Fanfarra*. Quando comecei a frequentar os ensaios, enquanto *performer*, a banda encontrava-se a trabalhar esta música, que eu até então desconhecia. A transcrição que apresento foi realizada no decorrer das minhas tentativas iniciais de memorização¹⁰⁸ dos temas de *Farra Fanfarra*. Baseia-se apenas na captação dos padrões rítmicos e da melodia principal, que funcionam (no *cover de Farra Fanfarra*) como uma espécie de refrão, que é intercalado entre longas secções de improvisação realizadas por vários instrumentos.

Nota-se a predominância dos ritmos aditivos, característicos da região dos Balcãs, que são constituídos pela repetição de dois padrões distintos, sendo o segundo mais longo do que o primeiro:



Figura 3- Padrão rítmico do tema *Ajde Jano*

Estes dois padrões são a base rítmica de toda a obra, repetindo-se cada um deles duas vezes, durante o tempo que os *performers* entenderem, dependendo do número de solistas que intervêm.

Por último, resta falar sobre os instrumentos musicais que constituem estas bandas. Todas elas, de forma geral, exibem uma constituição mais ou menos semelhante: observa-se, tal como acontece na maioria das fanfarras balcânicas, uma predominância dos instrumentos de sopro da família dos metais (trompetes, trombones, tubas e sousafones), juntamente com saxofones e, em alguns casos, um clarinete solista. São também por vezes utilizados outros instrumentos solistas, tal como o acordeão (por exemplo em *Original Bandalheira*) ou o violino (em *Pás de Problème*). Nas percussões surgem geralmente caixa, bombo e pratos. Algumas das bandas possuem também contrabaixo ou baixo eléctrico, no caso de ser uma *performance* de palco.

¹⁰⁸ ver cap II

O timbre que resulta destas bandas, quer pela sua génese instrumental, quer pelas características estilísticas musicais que lhes são inerentes, é um dos principais elementos para a constituição de uma representação do imaginário sonoro balcânico na comunidade musical estudada.

Conclusão: Representações sonoras dos Balcãs enquanto metáfora de uma identidade social

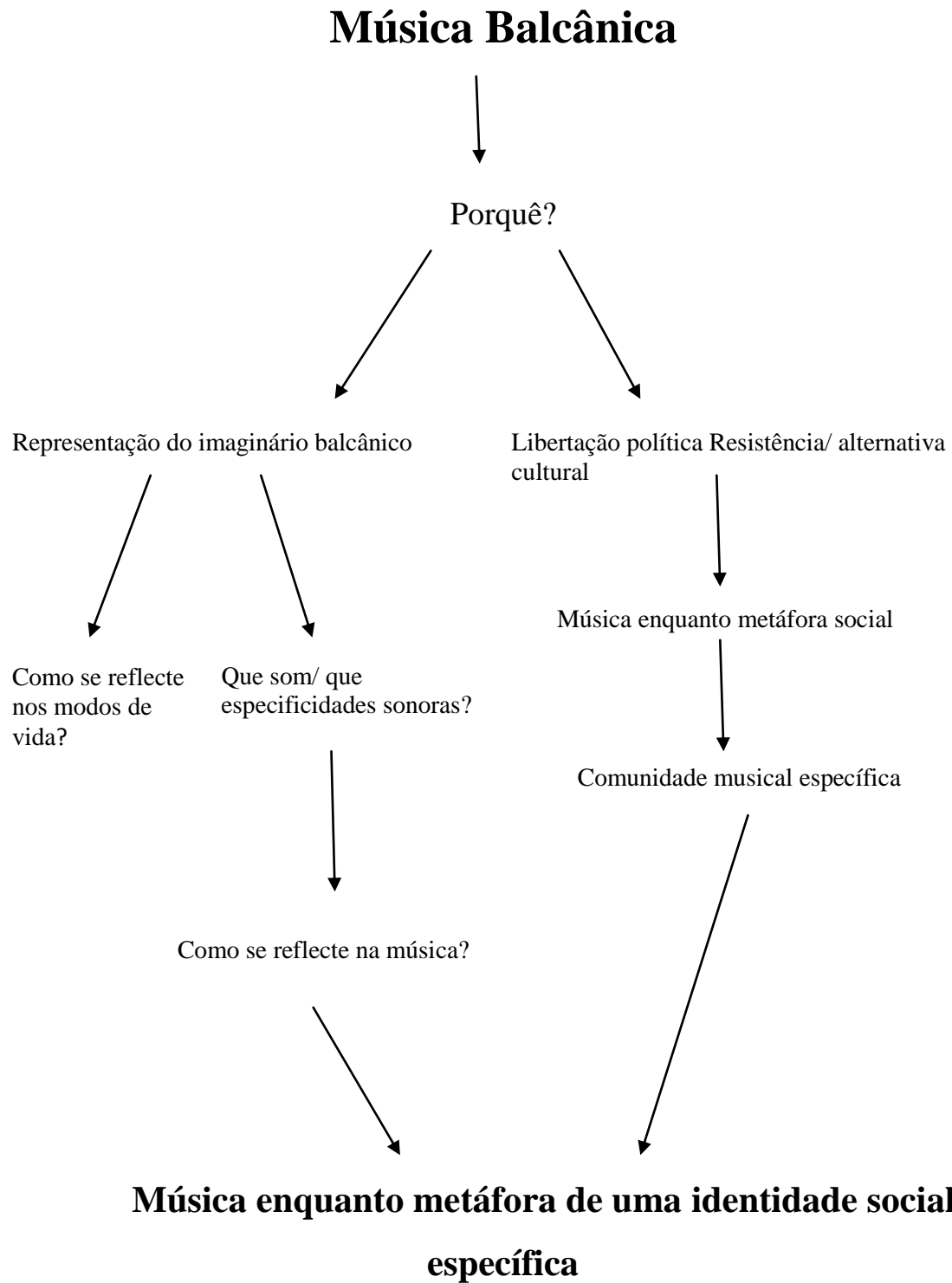


Figura 4- Esquema conclusivo

O *boom* da difusão da música dos Balcãs além-fronteiras no início da década de noventa resultou numa manifesta circulação de uma nova categoria musical dentro da *world music*- a *balkan music*- e numa consequente proliferação de agrupamentos musicais que por toda a Europa começaram a performar este tipo de sonoridades. Em Portugal o fenómeno verificou-se mais tardiamente: foi em 2004 que um grupo de jovens músicos, em Sintra, criou a banda que viria a ser pioneira na divulgação das sonoridades e ritmos balcânicos em tom português. Nasceram os *Kumpania Algazarra*. Tendo por referência importantes nomes da música dos Balcãs, tais como Emir Kusturica, *Fanfare Ciocarlia*, Goran Bregovic, por exemplo, a banda começou a exhibir pelas ruas de Lisboa elementos musicais que reportam o ouvinte para o sudeste europeu.

Dois anos mais tarde, em 2006, surgiria *Farra Fanfarra*, o segundo agrupamento musical em Lisboa com o mesmo tipo de repertório (balcânico), que viria a tornar-se, ao longo dos últimos anos, uma espécie de “escola de música balcânica” para vários músicos e, consequentemente, impulsionar a criação de outras bandas do mesmo género. Apresento nesta dissertação a minha própria experiência participante, tendo sido, ao longo do trabalho de campo, “aluna” desta escola *Farra Fanfarra*, onde tive o meu primeiro contacto com a performance de ritmos e melodias da música dos Balcãs. Dez anos passados do surgimento deste movimento musical balcânico em Lisboa, contam-se já cerca de dez bandas que se identificam com este género e que o representam.

Após uma análise deste universo musical proponho um esquema representativo do fenómeno estudado (figura 4). A primeira questão que se afigura, no topo do esquema, é: Porquê a música dos Balcãs? Para responder a esta questão, em primeira instância, dever-se-á ter em conta a aceleração do movimento transnacional de pessoas, mercadorias, capitais e informação, que nas últimas décadas do século XX embolsou consigo inúmeras práticas musicais, como neste caso a música dos Balcãs, surgiram consequentemente diversos discursos acerca do conceito de *world music*, e proliferou o gosto e a curiosidade pelos sons não ocidentais. Emerge, assim, uma representação comum do imaginário balcânico, fortemente vincado pelos filmes de Emir Kusturica e as suas bandas sonoras, como por exemplo *O Tempo dos Ciganos* (1989) e *Gato Preto Gato Branco* (1998). É criada e generalizada uma série de discursos simbólicos em torno do balcanismo, das suas sonoridades e modos de vida adjacentes, recriados

através de simbolismos com os quais Kusturica representa um imaginário acerca dos ciganos.

Posto isto, destaca-se também aqui neste “porquê” da música balcânica a experiência de um indivíduo que, após a sua passagem e contacto musical com a região dos Balcãs, tomou a iniciativa de recriar, fundando os *Kumpania Algazarra*. Verifica-se neste fenómeno o processo pelo qual o individuo herda e apropria práticas musicais, juntamente com práticas ideológicas e sociais, recriando, reconstruindo e reinterpretando. Kiko afirma-se neste estudo como um representante individual, na medida em que apropria, activa e manuseia um mundo simbólico social, que acabaria por abrir portas à emergência de uma conjuntura musical e social específica.

Pode também interpretar-se a escolha da música balcânica como um manifesto de contestação política e de resistência cultural por parte dos membros constituintes dos grupos estudados. Os *performers* afirmam que a sua música é contestatária, com o propósito de criação de um elemento de libertação em relação à cultura *mainstream*, quer através das letras dos seus temas originais, quer através das especificidades do som que performam. A música assume aqui uma função de metáfora social, enquadrando-se os seus *performers* numa “minoría musical” da sociedade: são bandas que nasceram e deram os primeiros passos em *performances* de rua e que continuam a demarcar-se por esta particularidade. Estes músicos reconhecem que são considerados socialmente de “calibre inferior”¹⁰⁹, quer pelo modo como se apresentam, quer pela forma como representam a música e pelo seu tipo de repertório. As próprias representações construídas em torno das sonoridades balcânicas facilmente resvalam para o imaginário do músico cigano, virtuoso, mas que toca nas ruas e é socialmente minorizado. Os *performers* assumem que a música é uma forma de demarcar a diferença, numa sociedade com uma conjuntura politico-económica precária, em que se sentem desestruturados e desidentificados, actuando aqui a identificação através da diferença, na partilha de fronteiras simbólicas comuns.

A música balcânica actua neste caso como expressão e símbolo de um grupo específico, como parte integral de um processo que gera, modifica e sustem um colectivo. Pelo que pude averiguar no decorrer do trabalho de campo, verifica-se uma série de factores que podem anunciar a presença de uma comunidade musical no universo estudado, tais como a subsistência de uma consciência colectiva, expressa não

¹⁰⁹ Entrevista realizada a Kiko, 15 de Maio de 2014, Fontanelas

só a nível musical, mas também através de características comportamentais, modos de falar, de vestir, sustentando estilos de vida semelhantes. Assim, sugiro a categorização deste grupo enquanto comunidade musical específica, baseada na partilha de símbolos próprios e de uma atitude auto-reflexiva acerca da simbologia partilhada, pressupondo que a própria comunidade tenha organizado a sua narrativa e, com isso, produza orientações simbólicas, que os seus membros são facilmente capazes de reconhecer.

Verifica-se, assim, no caso estudado, que a actuação da música na evocação imaginária de identidades pode levar à transformação das identidades individuais e colectivas: este colectivo musical criou ligações emocionais, gosto e interesse por um tipo de música que era à partida “exótico”, desenvolvendo uma reconstrução imaginária dessa música e, consequentemente, uma exploração imaginária das suas próprias identidades. A experiência musical assume aqui um carácter extra-local, remetendo para um local imaginado, para uma “comunidade musicalmente imaginada” (Born 2000), onde existe uma partilha de símbolos específicos, tais como a *performance* musical, sendo desenvolvida uma reconstrução da música que seria *à priori* pertencente a um outro local – os Balcãs.

O som da comunidade estudada, englobando uma série de características musicais estilísticas que sustentam o imaginário sonoro balcânico (como a anteriormente abordada prevalência de ritmos aditivos, de harmonias modais, recorrentes ornamentações, staccatos e vibratos intensos e um timbre muito próprio, conferido pela instrumentação utilizada), afirma-se como indicador de uma identidade musical específica. Veicula o fomento de uma identidade social própria, estruturada na significação que esta música - a música balcânica - especificamente assume para os membros desta comunidade musical. Concluo, assim, propondo a análise da música estudada enquanto metáfora de uma identidade social específica, sustentada por um colectivo musicalmente imaginado, que constitui a voz do imaginário balcânico em Lisboa.

Bibliografia

ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983, 1991 (2^aed.)

ASPAN, Valeriu, “Romenia”, *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 8 – Europe*, 2000, pp.868-889

BAILEY, K.D., *Methods of Social Research*, New York, The Free Press, 1994 (4th ed.)

BAUMANN, Max Peter, “The Reflection of the Roma in European Art Music”, *Journal of the International Institute for Traditional Music* 38 (1), 1998, pp. 95-13

BEISSINGER, Margaret H., “Occupation and Ethnicity: Constructing Identity among Professional Romani (Gypsy) Musicians in Romania”, *Slavic Review*, Vol. 60, No. 1, 2001, pp. 24-49

BLACKING, John, *How Musical is Man?*, London, Faber and Faber, 1976

BLANES, Ruy, “Música Cigana”, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, volume L-P, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 834-836

BLANES, Ruy, “A música na construção de uma identidade religiosa. O caso do movimento evangélico cigano em Portugal”, *Travessias* 6/7, 2008, pp. 349-364

BLANES, Ruy, *Os Aleluias. Ciganos Evangélicos e Música*, Lisboa, ICS, 2008

BORN, Georgina, HESMONDHALGH, David, *Western Music and Its Others:*

Difference, Representation, and Appropriation in Music, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2000

BRANDL, Rudolf M., "The 'Yiftoi' and the Music of Greece. Role and Function", in *Journal of the International Institute for Traditional Music* 38 (1), 1998, pp. 7-28

BUCHANAN, Donna A., "Metaphors of Power, Metaphors of Truth: The Politics of Music Professionalism in Bulgarian Folk Orchestras", *Ethnomusicology*, Vol. 39, No. 3, 1995, pp. 381-416

BUCHANAN, Donna A., *The Bulgarian folk orchestra: Cultural performance, symbol and the construction of national identity in socialist Bulgaria*, Austin University of Texas, 1991

BUCHANAN, Donna A., "Wedding Musicians, Political Transitions and National Consciousness in Bulgaria", *Retuning Culture - Musical Changes in Central and Eastern Europe*, Duke University Press Books, 1996, pp. 200-230

BUCHANAN, Donna A., *Performing Democracy: Bulgarian Music and Musicians in Transition*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006

BUCHANAN, Donna A., *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Transition and Regional Political Discourse*, Lanham, Sarecrow Press, 2007

CASTELO-BRANCO, Salwa, "A categorização da música em Portugal", *Etno-Folk*, 12, 2008, pp. 13-29

COHEN, Anthony P., *The Symbolic Construction of Community*, Chichester, UK: Ellis Horwood; and London and New York: Tavistock Publications, 1985

DIMOV, Ventsislav, *Etnopopbumut [The ethnopop boom]*, Buflgarsko Muzikoznanie, Sofia, 2001

FELD, Steven, "From Schizophonia to Schismogenesis: On the discourses and commodification practices of "World Music" and "World Beat", *Music Groves: Essays and Dialogues*, Chicago, University of Chicago Press, 1995 pp. 257-289

FORRY, Mark, "Serbia", *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 8 – Europe*, 2000, pp. 940-956

FRACILE, Nice, "The 'Aksak' Rhythm, a Distinctive Feature of the Balkan Folklore", *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 44, 2003, pp. 197-210

FRITH, Simon, "The Discourse of World Music", *Western Music and Its Others*, University of California Press, 2000, 305-322

GADJEV, Vladimir, "Nouvelles de Sofia", *Avant la Zizque*, Nov. 12: 10, 1987

GALOPIM, Nuno, "As excentricidades pop do realizador Emir Kusturica", *Diário de Notícias*, 17 de Janeiro de 2005

GALOPIM, Nuno, "Um medíocre equívoco chamado Emir Kusturica", *Diário de Notícias*, 17 de Janeiro de 2005

GARFIAS, Robert, "Dance among the Urban Gypsies of Romania", *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 16, 1984, pp. 84-96

GIDDENS, Anthony, *The Consequences of Modernity*, Standford, Stanford University Press, 1990

GIDDENS, Anthony, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Standford, Stanford University Press, 1991

GORBMAN, Claudia, "Scoring the Indian: Music in the Liberal Western", *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 2000, pp. 305-322

HALL, Stuart e GAY, Paul du, *Questions of Cultural Identity*, London, Sage Publications Ltd., 1996

HARNISH, David, "Teletubbies in Paradise: Tourism, Indonesianisation and Modernisation in Balinese Music", *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 37, 2005, pp. 103-123

HEMETEK, Ursula, "Applied Ethnomusicology in the Process of the Political Recognition of a Minority: A Case Study of the Austrian", *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 38, 2006, pp. 35-57

IORDANOVA, Dina, *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media*, London, Bristish Film Institute, 2001

IORDANOVA, Dina, *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film*, London, Wallflower Press, 2003

IODANOVA, Dina, *Emir Kusturica*, London, British Film Institute, 2008

KOVALCSIK, Katalin, "Roma or Boyash Identity? The music of the 'Ard'eleen' Boyashes in Hungary" *The World of Music* 38 (1), 1996, pp. 77-93

LANGE, Barbara Rose, "What Was That Conquering Magic...": The Power of Discontinuity in Hungarian Gypsy, in *Ethnomusicology*, Vol. 41, No. 3, 1997, pp. 517-537

LEVY, Claire, "Who is the 'other' in the Balkans? Local ethnic music as a different source of identities in Bulgaria", *Music, Popular Cultures, Identities*, Young, Editions Rodopi, Amsterdam, 2002, pp.215-29

LOPES, Daniel Seabra, *Deriva Cigana*, Lisboa, ICS, 2008

MADEIRA, Rodrigo, "A banda mais rápida do mundo", *Blitz*, Outubro de 2005

MAGALHÃES, Fernando, "No Smoking Band traz folia a Lisboa", *Publico*, 17 de Janeiro de 2005

MANUEL, Peter, "Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish Syncretic Musics", *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 21, 1989, pp. 70-94

MANUEL, Peter, "Andalusian, Gypsy, and Class Identity in the Contemporary Flamenco Complex", *Ethnomusicology*, Vol. 33, No. 1, 1989, pp. 47-65

MANUEL, Peter, *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*, Chicago, Oxford University Press, 2001

NETTL, Bruno, *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*, Chicago, University of Illinois Press, 1983

PAREYSON, Luigi, *Os Problemas da Estética*, São Paulo, Martins Fontes, 1989

PETROVIC, Radmila, "Folk Music of Eastern Yugoslavia: A Process of Acculturation", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol, 5, N. 1, 1974, pp. 217-224

PETTAN, Svanibor, "'Lambada' in Kosovo. A Profile of Gypsy Creativity", *Journal of the Gypsy Lore Society* 5 (2), 1992, pp. 117-130

PETTAN, Svanibor, "Gypsies, Music, and Politics in the Balkans: A Case Study from Kosovo", *Journal of the International Institute for Traditional Music* 38 (1), 1996, pp. 33-61

PETTAN, Svanibor, "Encounter with 'The Others from Within': The Case of Gypsy Musicians in Former Yugoslavia." *The World of Music* 43, 2001 pp. 119-137

POPA, Steluta, "The Romanian Revolution of December 1989 and Its Reflection on Musical Folclore", *Retuning Culture - Musical Changes in Central and Eastern Europe*, Duke University Press Books, 1996, pp. 156-175

PORT, Mattijs, Van de "The Articulation of Soul: Gypsy Musicians and the Serbian Other", *Popular Music*, Vol. 18, No. 3, 1999, pp. 291-308

RASMUSSEN, Ljerka, *Newly Composed Folk Music of Yugoslavia*, New York, Taylor&Francis Books, 2002

RICE, Timothy, *May it Fill your Soul: Experiencing Bulgarian Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1994

RICE, Timothy, "The Dialectic of Economics and Aesthetics in Bulgarian Music", *Retuning Culture - Musical Changes in Central and Eastern Europe*, Duke University Press Books, 1996, pp. 176-199

RICE, Timothy, "Bulgaria", *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 8 – Europe*, 2000, pp. 890-910

RICE, Timothy, "Reflections on Music and Meaning: Metaphor, Signification and Control in the Bulgarian Case", *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 10, No. 1, 2001, pp. 19-38

RICE, Timothy, "Bulgaria or Chalgaria: The Attenuation of Bulgarian Nationalism in a Mass-Mediated Popular Music", *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 34, 2002, pp. 25-46

RICE, Timothy, *Music in Bulgaria: Expressing Music, Expressing Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2003

RICE, Timothy, "Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography", *Ethnomusicology*, Vol. 47, No. 2, 2003, pp. 151-179

RICE, Timothy, "Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology", *Muzikologija/Musicology* (Journal of the Serbian Academy of Sciences and Arts) 7, 2007, 17-38

SCHAFER, R. Murray, *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the World*, New York, Destiny Books, 1977

SILVERMAN, Carol, "Negotiating "Gypsiness": Strategy in Context", *The Journal of American Folklore*, Vol. 101, No. 401, 1988, pp. 261-275

SILVERMAN, Carol, "Learning to Perform, Performing to Learn", *Journal of American Folklore*, 108 (429), 1995, pp. 307-316

SILVERMAN, Carol, Music and Marginality: Roma (Gypsies) of Bulgaria and Macedonia, *Retuning Culture - Musical Changes in Central and Eastern Europe*, Duke University Press Books, 1996

SILVERMAN, Carol, Rom (Gypsy) Music, *The Garland Encyclopedia of World Music*, Volume 8 – Europe, 2000, pp. 270-293

SILVERMAN, Carol, "Trafficking in the Exotic with "Gypsy" Music: Balkan Roma, Cosmopolitanism and "World Music" Festivals", *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image and Regional Political Discourse*, 2007, pp. 335-361

SILVERMAN, Carol, *Romani Routes: Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora*, Oxford, Oxford University Press, 2012

SLOBIN, Mark, *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*, Durham and London, Duke University Press, 1996

STATELOVA, Rozmari, "Rom Participation in the Production of Local Popular Music in Bulgaria Today: The Ethnomusicological Transition", *Bulgarsko Muzikoznanie* 25(2), 2001, pp. 67-72.

STEWART, Michael, "‘True Speech’: Song and the Moral Order of a Hungarian Vlach Gypsy Community *Man*", *New Series*, Vol. 24, No. 1, 1989, pp. 79-102

STEWART, Michael, *The Time of The Gypsies*, Westview Press, 1997

STOICHITA, Victor A., "A Matter of Attitude. Gypsiness and style in Zece Prăjini (Romania)", *Shared Music and Minority Identities*, Proceedings of the 3rd Meeting of the Study Group "Music and Minorities" of the International Folk Music Council, ed. by Naila Ceribasic and Erica Haskell, Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research, 2006, p. 189-200

STOICHITA, Victor A., BRETÈQUE, Amy de la, "Musics of the new times Romanian manele and Armenian rabiz as icons of post-communist changes", *The Balkans and the Caucasus*, Cambridge Scholars, 2011

STOKES, Martin, *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg, 1994

STOKES, Martin, "Voices and Places: History, Repetition and the Musical Imagination", *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 3, No. 4, 1997, pp. 673-691

STOKES, Martin, "Music and The Global Order", *Annual Review of Anthropology*, 33, 2004, pp. 47-72

THOMPSON, Gordon, "The Cāraṇs of Gujarat: Caste Identity, Music, and Cultural Change", *Ethnomusicology*, Vol. 35, No. 3, 1991, pp. 381-391

TURINO, Thomas, "The Urban-Mestizo Charango Tradition in Southern Peru: A Statement of Shifting Identity", *Ethnomusicology*, Vol. 28, No. 2, 1984, pp. 253-270

WATERMAN, Christopher, ““I’m a Leader, Not a Boss”: Social Identity and Popular Music in Ibadan, Nigeria”, *Ethnomusicology*, Vol. 26, No. 1, 1982, pp. 59-71

Webografia consultada

Site do Artemrede: <http://www.artemrede.pt/#apresentacao> (consultado a 27 de Fevereiro de 2014)

Site oficial de Goran Bregovic: <http://www.goranbregovic.rs/tour/> (consultado a 1 de Maio de 2014)

Site oficial de Goran Bregovic: <http://www.goranbregovic.rs/biography/> (consultado a 1 de Maio de 2014)

Site do Instituto Nacional de Estatística Censos 2011: <http://censos.ine.pt/> (consultado a 14 e Outubro de 2013)

Site The Thread: <http://thethread.dukeperformances.duke.edu/2012/09/interview-henry-ernst-on-fanfare-ciocarlia/> (consultado a 2 de Julho 2013)

Site oficial do festival Brass de Ferro: <http://brassdferrolisboa.wix.com/brass-dferro> (consultado a 20 de Setembro de 2013)

Lista de Figuras

Figura 1 – *Network* exemplificativo das relações entre algumas das bandas em estudo (p.84)

Figura 2 – *Ajde Jano*, tema sérvio (p.97)

Figura 3 – Padrão rítmico do tema *Ajde Jano* (p.98)

Figura 4 – Esquema conclusivo (p.100)

Lista de Tabelas

Tabela 1 – Percentagem de população *Rom* (p.27)

Tabela 2 – Música: Metáfora da sociedade (p.91)

Entrevistas

Gil (12 de Outubro de 2013, Alfragide)

Helder (15 de Maio de 2014, Fontanelas)

Kiko (28 de Fevereiro de 2014, Rossio & 5 de Maio de 2014, Fontanelas & 27 de Agosto de 2014, Fontanelas)

Pedro (19 de Maio de 2014 & 27 de Maio de 2014)

Trinta (15 de Maio de 2014, Fontanelas)

Yuri (13 de Março de 2014)

Discografia citada

Kumpania Algazarra, *Kumpania Algazarra*, edição de autor, 2008

Kumpania Algazarra , *Kumpania Algazarra Remixed*, Footmovin' Records, 2010

Kumpania Algazarra, *Ao Vivo FMM2011*, Optimus Discos, 2011

Kumpania Algazarra, *Kumpania Algazarra - A Festa Continua*, NMusic, 2013

Videografia

Vídeo 1 – *performance* de *Kumpania Algazarra* no concurso do *Guca*

Vídeo 2 – *performance* de *Kumpania Algazarra* num restaurante no decorrer do *Guca*

Anexo - Fotografias



Fotografia 1- *Fanfarra Kaustica*¹¹⁰



Fotografia 2 – Kiko e Yuri (*Farra Fanfarra*)¹¹¹

¹¹⁰ Fotografia retirada do *site* oficial do Brass de Ferro

¹¹¹ Idem



Fotografia 3 – Junção das bandas no exterior, após o término do concurso¹¹²



Fotografia 4 – Junção das bandas no exterior, após o término do concurso¹¹³

¹¹² Idem

¹¹³ Idem



Fotografia 5 – Gil, o apresentador do festival¹¹⁴

¹¹⁴ Idem